al. husar

Estetica în mers • O nouă disciplină ? • Estetic și artistic • Poiein ... • Poesfera • Premise • Principii • Perspective • Ad hoc

metapoetica

Prolegomene

editura univers

METAPOETICA

Prolegomene

AL. HUSAR

București, 1983
Editura UNIVERS

CUVÎNT ÎNAINTE

Apariţia unei lucrări cu titlul *Metapoetica* poate stîrni nedumeriri. Cu atît mai mult cu cît sub acest titlu, sugerînd numele unei ştiinţe, nu dăm aici decît *prolegomene*, adică ceea ce numesc francezii un *avant-propos*, şi o schiţă a principiilor ei fundamentale.

Dar, ce este în fond metapoetica ? Sau, mai bine zis, ce poate fi ?...

Într-o vreme în care termeni ca metalogica, metalingvistica, metamatematica, metapsihologia, metaetica etc., indicînd cîte un nou etaj al ştiinţei pe care o determină, au devenit termeni curenţi, numele ei se explică — desigur — cel puţin pînă la un punct, de la sine. Ea nu e decît expresia unui anume stadiu — evident avansat — al unor ştiinţe aşa-numite *poetice*, care de la Aristotel pînă la Valéry şi mai departe, implicînd referiri la toate artele, adîncind studiul lor, tind în mod logic spre o sinteză, care — la un nou nivel al generalizării — s-ar putea defini, în accepţia sa filosofică, *ştiinţa artei*.

Două întrebări — expresie a unor nedumeriri explicabile — îşi fac loc aici :

Mai întîi, nu există această ştiinţă ? Nu este *estetica* această ştiinţă, dacă în urmă cu peste două secole estetica a fost definită şi „teoria artelor libere“ şi, în ciuda unor critici distrugătoare ce-i sînt aduse, culminînd cu sentinţa de „moarte a esteticii“, cunoaşte ea însăşi o evoluţie spectaculoasă în epoca noastră ?

A doua întrebare : De ce *Metapoetica*, dacă în urmă cu două milenii, în *Poetica* sa, Aristotel dă o adevărată filosofie a artei ?...

Fără a anticipa aici silogismele avansate în lucrare, răspunsul nostru la aceste întrebări vine atît din perspectiva esteticii, cît și din aceea a artei.

Estetica nu e *stricto sensu* știința artei, fiindcă — știință a cunoașterii sensibile (estetice) și teoria frumosului, cum o definea Baumgarten, fondatorul esteticii — ea nu se reduce în esență la artă. Frumosul și în genere categoriile estetice sînt categorii generale ale vieții. Și — îndeosebi din perspectiva marxistă (lărgind cîmpul esteticii) — arta ocupă doar un aspect, un compartiment al domeniului său.

La a doua întrebare un răspuns vine din însăși dezvoltarea reală a conceptului de poetică astăzi, cînd atîtea poetici adînc specializate (poetica clasicismului, a cubismului, a futurismului, sau poetica muzicală, poetica filmului, poetica lui Klee etc.) privind fiecare un anume curent, o artă anumită, un artist oarecare, fac cu neputință a adopta teoretic poetica în genere, fără un atribut aplicativ care nuanțează conceptul pe diferitele trepte ale accepției sale.

De aci — prin reunificarea poeticelor particulare și generalizarea datelor lor la un nou nivel teoretic — ideea metapoeticii, ca o sinteză oferind perspectiva globală a obiectului său, care e arta în ansamblu, privind trăsăturile caracteristice — la acest nivel — tuturor artelor.

Aceste argumente pot fi discutate. Mai ales în macheta lor sintetică aci, ele nu pot fi, evident, de natură a spulbera orice nedumeriri.

Dar aci nu atît argumentul teoretic primează, sau nu atît suportul său speculativ. Asistăm la un proces istoric în curs, un proces real, obiectiv explicabil. Pornind de la fapte ca ipoteze, aci viața convinge și determină organic o finalizare a acestui proces, adică o strîngere normală a datelor și proiectarea lor pe o nouă treaptă, superioară. O nouă etapă a evoluției impunîndu-se în mod inerent de la sine, ca o necesitate, ea duce fatal spre o *Poetica Major*, spre o *Summa Poetica*, adică o sinteză inevitabilă, care e — în concepția noastră — metapoetica, sau — teoretic vorbind — poate fi. „De altfel, dezvoltarea științelor sociale — ca a oricărei științe — nu se va opri niciodată la o anumită limită maximă. Științele sociale se vor dezvolta permanent sub impulsul vieții sociale, al transformărilor pro-

funde care au loc în societatea noastră și în lume ; numai ținînd seama de aceste schimbări, s-a arătat recent, aceste științe vor putea contribui atît la înțelegerea fenomenelor sociale, cît și la orientarea activității de transformare a societății."

Arta e — prin definiție — un fenomen social. Știința ei — socială, ea însăși — se modifică în pas cu realitatea, cu exigențele vieții, cu evoluția perpetuă a artei, mai ales într-o epocă de adînci transformări ca aceea în care — prin însăși poziția noastră în istorie — atît de activ ne e dat să trăim.

Mai presus de relația dintre artă și estetică, mai presus de evoluția acestei relații (asupra căreia vom reveni), proliferarea actuală a poeticii, în sensul diferențierilor acestui concept, multiplicat la atîtea nivele, indică — pe de o parte — necesitatea, pe de alta — posibilitatea apariției unei sinteze ce se constituie, în pragul unui nou etaj al evoluției, ca o expresie a progresului general al științelor care în vremea noastră ating acest prag.

Arta însăși impune o atare sinteză, ca o expresie a progresului diferitelor forme care — în viziunea de ansamblu asupra artei — compun sfera ei. De la sincretismul artei primitive, cînd granițele dintre sfera artistică și sfera neartistică (cuprinzînd activitatea practică, religioasă, de comunicare etc.) erau nedefinite, confuze și adesea insesizabile, la delimitarea artei ca un domeniu particular al culturii e un salt teoretic ireversibil. Odată cu procesul de diferențiere a modalităților inițiale sincretice de creație, procesul delimitării artei de viață și procesul delimitării tipurilor de artă pare definitiv. Arta se diferențiază, se disociază în context, spre a dobîndi o autonomie deplină. Dar delimitarea artei ca o sferă specifică și independentă a activității sociale nu este absolută. „Procesul istoric al separării creației artistice de toate formele de activitate neartistică nu a dus la formarea unei lumi artistice definitiv închise între anumite limite" (M. S. Kagan). O dovedește evoluția istorică a artei, în pas cu viața. Factorii evoluției istorice a artei determină transformarea divergentă a formelor ei, măresc divergența dintre genuri și specii, prin crearea unor genuri și specii noi ajungîndu-se la o infinitate de forme, practic ireductibilă. Marea diversitate a lumii artei nu poate fi explicată decît ca rezultatul unui îndelung proces de evoluție care a dus la scindarea

şi ramificarea formelor artei, la formarea rapidă a unor noi unităţi în cadrul diferitelor forme etc.

Pe această linie, procesul diversificării lumii artei cuprinde şi procesul formării speciilor prin transformarea succesivă a unei specii în alta (romanul — epopeea lumii moderne), contopirea unor specii şi apariţia unor specii care nu existau înainte (arta filmului). Astfel, succesiunea stadiilor de divergenţă (procesul transformării divergente a speciilor în subspecii sau variante de diferenţiere care duc la formarea unor specii noi) nu exclude variante de integrare. În deosebi în epoca noastră, progresul tehnico-ştiinţific lărgeşte posibilităţile creaţiei artistice şi datorită tendinţelor de integrare ale artei.

Alături de un proces de speciaţie (sau specificaţie, cum s-ar numi procesul de multiplicare a speciilor, accelerarea procesului de transformare evolutivă, diversificarea sistematică a artei, în evoluţia ei eruptivă, explozivă), arta cunoaşte un proces invers de structurare în serii de noi tipuri sau grupuri superioare, prin integrare. Pe lîngă apariţia unor noi forme ale artei (ca urmare a lărgirii bazei tehnice a acesteia) sau elaborarea unei serii de forme noi de creaţie artistică, legată de tendinţele „expansioniste" ale artei în „împărăţia" vecină cu ea, în lumea tehnicii, *Morfologia artei* constată astfel modalităţi diferite de îmbinare a artelor, care pot fi conglomerate, ansambluri şi îmbinări organice. Între artele care şi-au dobîndit o existenţă de sine stătătoare au început să se stabilească legături (corelaţii) de interacţiune. Ceea ce a dus la formarea unor noi structuri artistice complexe, structurile sintetice, asemănătoare, într-o oarecare măsură, artelor sincretice din antichitate, deşi esenţial diferite de acestea.

Evoluţiei divergente a artei, care explică variabilitatea ei infinită, i se opune evoluţia sa convergentă în forme de integrare a procesului istorico-artistic: fenomene de interferenţă sau chiar sinteză a artelor. Acelaşi proces evolutiv, în direcţii paralele de evoluţie, alături de o multiplicare de specii în spaţiu şi timp, implicînd grupări de specii în curs de unificare, fenomene de convergenţă, înrudiri iterative, transformări cumulative, sporirea complexităţii structurilor şi funcţiilor la nivele sau grade superioare, ceea ce am numi megaevoluţia artei — privind evo-

luția categoriilor superioare speciei, la nivelul artei în genere — impune o nouă optică asupra artei.

De la evoluția infraspecifică sau interspecifică (privind procesul transformărilor din interiorul speciei, care se soldează cu formarea unor specii noi, adîncind diferența dintre specii sau subspecii), la evoluția supraspecifică sau transspecifică (care suprimă, sau duce la extincția diferenței specifice în genul proxim) e un salt — teoretic realizabil — la nivel de sistem. Morfologia artei conchide că „în artă nu există numai un sistem de clase, familii, tipuri și varietăți, numai un sistem al genurilor, ci și un sistem al speciilor. Avem dreptul să vorbim aci de un sistem, în primul rînd pentru că prezența nivelurilor descrise în segmentarea pe specii decurge în mod necesar din structura generală a artei și pentru că, în al doilea rînd, în virtutea acestui fapt, respectivele segmentări se află într-un anumit raport de interdependență și interacțiune". Ceea ce privește, în fond, arta în genere.

De la categoria morfologică a genului și categoria morfologică a speciei, la categoria artelor de sinteză, care — examinate în plan teoretic, structural-sistematic, prezintă aspecte capabile să organizeze sistemul complex generat, să-i lege toate elementele laolaltă într-un singur tot unitar, e — prin extrapolare — un pas spre arta în ansamblu, arta ca sistem. Alături de marea diversitate a formelor ei, sistematica legăturilor dintre ele stabilind caracteristicile de bază ale speciilor, trăsăturile comune ale diferitelor grupe, în baza unor norme sau legi reductibile, arta oferă un „model" reductibil el însuși la unitate. De la omogen la eterogen și invers, evoluția artei confirmă istoric acest „model". Admițînd că în fiecare tip de artă legile generale ale diferențierii pe specii acționează într-un mod specific, în funcție de acea latură a structurii activității artistice care are o importanță primordială în respectivul tip de artă, admitem implicit, la nivelul de ansamblu al structurii generale a artei, natura comună a componentelor ei. De aci necesitatea sintezei posibile pe această bază, la nivelul de ansamblu al totalității, privind arta ca obiect al cunoașterii.

În *Teoria literaturii* s-a arătat astfel că „dacă vom compara între ele diferitele opere literare, vom constata asemănări sau deosebiri între aceste norme (legi sau trăsături ce constituie

adevărata operă literară în întregul ei) și, plecînd de la asemănări, trebuie să se poată face o clasificare a operelor literare în funcție de tipul de norme pe care le întrupează. Putem ajunge, pe această cale, la teorii ale genurilor și, însfîrșit, la o teorie a literaturii în general." Lărgind sfera artei, pe această cale, autori ca Wellek și Warren merg mai departe: „Admițînd că trebuie să începem cu analiza unor opere literare individuale, nu putem nega totuși — spun autorii citați — că trebuie să existe unele legături, unele asemănări, unele elemente comune sau factori comuni care să apropie două sau mai multe opere literare date, creînd astfel posibilitatea trecerii de la analiza unei opere literare individuale la un tip, cum ar fi tragedia greacă și de aici la tragedie în general, la literatură în general și, în cele din urmă, la un sistem atotcuprinzător, comun tuturor artelor".

O atare afirmație poate avea, pentru noi, un sens programatic. Ea devine, în final, un postulat filosofic, un enunț prim în cadrul unui sistem deductiv, susceptibil de o nouă fundamentare...

Asupra artei s-a gîndit mult și s-a gîndit bine. S-au emis și inepții, vorbe în vînt, erezii, elucubrații. Aici mai mult ca oriunde își fac loc arbitrariul, non-sensul, sofismul, truismul, snobismul, sau aberația. Posibilitatea de control a ideii nu e aici, ca în tehnică sau în chimie și matematici, indubitabilă. Cu atît mai mult e necesară o știință, chiar dacă în artă, ca și în iubire instinctul ajunge, și știința nu aduce decît o lumină, cum spunea Anatole France. Această lumină e aci necesară, fiindcă în întuneric arta se stinge.

Știința intervine și ordonează, descoperă legi, stabilește criterii, indică metode. Este ea însăși produsul unor metode, care duc spre un țel bine determinat.

Conștienți că această știință nu începe cu noi (și nu se încheie odată cu noi), am pornit de la două principii de bază în configurarea ei teoretică:

1) Numai reparcurgînd drumul parcurs ne putem da azi seama de situația actuală a științelor în contextul cărora se profilează știința artei; 2) Numai avînd în vedere, în ansamblu, problematica esențială a artei, în diversitatea formelor sale, putem azi concepe o știință a artei care să-și justifice numele.

De aci reieșind fatal două obligații pînă la un punct paralele, am găsit în îndeplinirea lor sensul și rostul lucrării.

Nu vom da aici o expunere de motive. Nici o prezentare de ansamblu a acestei lucrări. Dar, iată principiile care explică — într-un fel — cadrul, terasamentul Metapoeticii.

Dacă un postulat filosofic nu e posibil fără o perspectivă istorică, și reflecția filosofică nu e o inițiativă arbitrară, după două milenii de evoluție, nu putem ignora — în primul rînd — principalele direcții în care a evoluat gîndirea filosofică despre artă. Și dacă o teorie a obiectului nu e posibilă fără istoria lui, e necesară o privire istorică asupra obiectului însuși.

De aci au decurs cele două obligații susmenționate. Ele ni s-au impus ca un imperativ categoric, normal în condițiile de la noi. Căci „la noi, care sîntem vecini cu o cultură superioară, cum scria Maiorescu, orice întrebare de știință este mai întîi o întrebare de conștiință, și conștiința ne impune aici două datorii : întîi, să studiem materia, despre care vorbim, într-atît încît nici unul din principiile fundamentale la care a ajuns Europa cultă, să nu ne fi rămas ascuns, așadar să ne aflăm la nivelul culturii în acea privință sau, cu o expresie franceză, să fim în curentul ei... A doua datorie de conștiință este : să avem destulă iubire de adevăr pentru a spune cu sinceritate ceea ce am aflat, în bine sau în rău".

La aceasta se adaugă un fapt privind direct disciplina din care emană — în fond — ideea acestei lucrări. „Esteticianul trebuie să studieze teoriile înaintașilor săi, nu numai pentru a nu repeta lucruri spuse mai demult și formulate poate mai bine decît el însuși o poate face, dar și pentru a extrage toate consecințele care decurg din marea lecție a mobilității gusturilor omenești, cum scria Tudor Vianu, înfierînd o falsă doctrină a progresului „care ne-a obișnuit cu ideea că lumea începe cu noi și că adevăratele valori au așteptat să ne naștem, pentru a ne introduce în istorie. Această singură dovadă a unui spirit limitat trebuie ocolită în știința estetică și în oricare altă ramură a cunoștințelor omenești".

Aceste principii ne-au dat grija constantă de a vedea — în primul rînd — ce s-a spus, ce s-a scris, adică ce s-a „făcut" în materie, și a porni de aci mai departe în direcția oricărei elaborări viitoare. Aceasta nu numai fiindcă lecturi „fidele" din cla-

sici duc la concluzia că numeroase chestiuni de estetică sau știința artei, făcînd obiectul unor polemici actuale, privind problemele *ab ovo*, au fost de mult puse și, într-un sens, rezolvate pe baze solide. Nici fiindcă tot ce e „cu minte“, cum spunea cîndva Goethe, a fost deja gîndit; trebuie numai încercat de a mai gîndi încă“... Ci fiindcă, oricît de spontane ar fi actele de creație (dacă le putem invoca și în știință) — „ele profită de experiența trecutului și — cum gîndea Călinescu — se produc mai bine în mediu tradițional“.

Am pornit, în acest sens, de la izvoarele gîndirii antice asupra artei, făcînd un salt bimilenar peste Baumgarten — în volumul *Ars longa* — spre a reveni la ceea ce e în fond estetica și a trece în revistă principalele etape ale evoluției acestei științe de la întemeierea ei pînă azi. Relevînd sub raport teoretic aspectele ei discutabile, care — din perspectiva gîndirii marxiste — reies în deplina lor gravitate, în lumina unei tentative de a așterne azi studiul artei pe un suport unitar, am făcut calea întoarsă înapoi spre izvoare. Nu atît din dorința de a lărgi un suport personal de gîndire, cît din necesitatea de a desprinde constantele care converg spre o țintă finală. Și nu fiindcă am fi preferat adevărului calea spre adevăr, ci fiindcă numai pe „calea adevărului“ poate fi cucerit adevărul și se poate intra în taina lui...

N-am construit, prin urmare, un sistem. N-am elaborat o doctrină a artei. Dar, strîngînd rezultatele acestui demers într-un mănunchi de idei concordante, subsumabile unui concept unitar care dă însuși titlul lucrării de față, am schițat un proiect, o ipoteză de lucru. Și dacă n-ar fi aici „nou“ decît titlul, acest titlu indică — într-un fel — prin el însuși calea unor căutări viitoare. Îngăduie o nouă optică asupra artei și — mai ales — sugerează a oferi piedestalul unei științe a ei, la nivel de sistem. O știință pe care o propunem aici ca o „nouă disciplină“ — circumspect — sub un semn de întrebare. Nu atît fiindcă am acorda un redus credit ipotezelor noastre, ci — în primul rînd — fiindcă, avînd în vedere tradițiile (sau antecedentele) acestei științe, putem invoca în fond vechimea ei. În al doilea rînd, fiindcă o știință nu e un produs individual. Munca științifică are — mai ales azi — un caracter colectiv. „Descoperirea adevărului nu mai e rezervată unor naturi privilegiate, scria Xenopol în urmă cu

un veac. Ea este produsul eforturilor a numeroși savanți, care, toți, împreună, ajutîndu-se unii pe alții, contribuie a o face să strălucească în ochii umanității... Știința e, așazicînd, democratizată ca și toate celelalte forme ale vieții din vremea noastră".

Dar nici nu putem vorbi aici de o știință, aflîndu-ne în faza unui simplu enunț. Înțelegînd *stricto sensu* prin *prolegomene* datele preliminare, adică premisele generale ale expunerii sistematice, mai precis cadrul determinării artei din perspectiva metapoeticii și legitimitatea apariției sale, am ridicat numai schelele. Alegoric vorbind, am pus în ecuație pe de o parte profilul acestei științe, pe de alta arta în optica ei. Am încercat a-i schița locul, statutul ei filosofic, categoriile de bază (principiile) și — în lumina unei formule posibile — perspectivele ei. Ne rămîne — abia deschisă aici — calea spre tărîmul artei în optica ei, în cadrul unui proiect unitar în execuția căruia aceste pagini n-au decît sensul unui preambul.

Ne rămîne, încheind, datoria morală de a aduce aici mulțumirile noastre Universității „Al. I. Cuza" din Iași și Ministerului Învățămîntului pentru un stagiu de specializare de două luni în U.R.S.S. (Moscova, Leningrad, Kiev); Consiliului Culturii pentru un stagiu în Italia (Roma, Florența) și R.D.G. (Berlin, Weimar); Serviciului german de schimburi universitare (Deutscher Akademischer Austauch-Dienst) pentru un stagiu de trei luni în R.F.G. (München, Tübingen, Heidelberg), care au dat cercetării noastre o nouă deschidere. Mulțumim principalelor biblioteci din țară, Biblioteca Academiei Române, Biblioteca Institutului de Artă, Biblioteca Centrală Universitară și Biblioteca Centrală de Stat din București, pentru a ne fi oferit condiții de lucru și cărți procurate uneori din afară; Bibliotecii Centrale Universitare „Mihai Eminescu" din Iași și — *last but not least* — regretatei colege Antonia Domenti, pentru rarul său sprijin oferit în lărgirea documentației, îndeosebi a celei sovietice.

Mulțumiri se cuvin cu deosebire Editurii Univers, director Romul Munteanu și lector Sanda Anghelescu, pentru înalta solicitudine și deferenta receptivitate, căreia-i datorăm — după un deceniu de cristalizare a ei — apariția *Metapoeticii*.

ESTETICA ÎN MERS

„...estetica nu e tot una cu știința artei și nu-și poate asuma rolul de a examina toate problemele acesteia din urmă."

Tudor Vianu

I

1

Apariția esteticii ca disciplină autonomă

Dacă efectiv arta, facultatea artistică, devine în Grecia problemă filosofică numai după mișcarea sofiștilor și ca o consecință a dialecticii socratice, în accepția ei prezumtivă estetica, sau mai exact „tentative de estetică" se anunță în lumea greco-romană. Admițînd că o problemă estetică nu putea să apară decît după Socrate și ea a apărut într-adevăr, odată cu Platon, care tocmai de aceea a și fost ridicat la rangul de părinte al esteticii [1], însă, Croce arăta că încercările privind adevărata estetică pornesc propriu-zis de la Aristotel, dar constituirea esteticii ca o disciplină autonomă e un rezultat al cugetării moderne. În ciuda unor „idei estetice" în antichitatea greco-romană, sau în lumea orientului antic, și a unor „puncte de pornire pentru estetică în filosofia scolastică" (dacă doctrinele și opiniile literare și artistice ale evului mediu, în afară de cîteva mici excepții, au valoare mai degrabă pentru istoria generală a științei, observație care ar trebui repetată în ceea ce privește Renașterea, întrucît nici ea nu depășește cercul ideilor antichității" [2]) — interesul pentru cercetarea estetică devine mai intens abia în secolul al XVII-lea și ea se constituie propriu-zis în secolul al XVIII-lea. Chiar dacă încercări — izolate, de altminteri — de a fixa apa-

---

1 Benedetto Croce, *Estetica. Teoria și istoria*, București, 1970, p. 223 sq.

2 *Ibidem*, p. 246

riția ei ca atare în Renaștere, atribuie spre exemplu lui Leon Battista Alberti meritul de întemeietor al esteticii [3], nu putem *stricto sensu* vorbi de estetică pînă în secolul al XVIII-lea, cînd tînărul Baumgarten (în 1735) publică teza sa de doctorat, *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poëma pertinentibus*, în care cuvîntul „estetica“ apărea întîia oară ca nume al unei științe aparte. Chemat la Universitatea din Frankfurt pe Oder, Baumgarten ține în 1742 și apoi în 1749 cursuri de estetică, iar în 1750 el publică întîiul volum al unui amplu tratat în care cuvîntul *Aesthetica* apărea pe copertă.

Estetica lui Baumgarten. Baza ei filosofică.

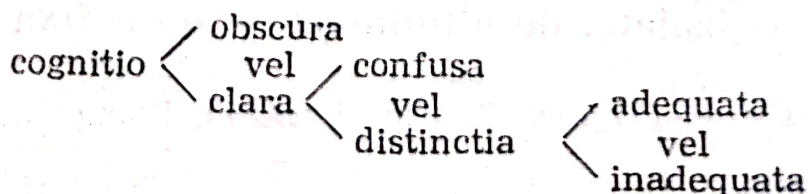
Adoptînd acest termen, care a intrat în uz ca nume al noii științe în același secol și a dobîndit o însemnătate mai largă, generalizîndu-se în secolul următor, Baumgarten apela la grecescul αἰσθήσις (senzație, simțire etc.) de la verbul αἰσθάνομαι (a simți) — definind cu ajutorul lui „faptele sensibile“ *(aisthetà)*, pe care grecii vechi le distingeau de cele mentale *(noetà)*, bazîndu-se sub raport filosofic — pe doctrina lui Leibniz.

În scrierea sa *De cognitione, veritate et ideis* (1684), reluînd pe Descartes, Leibniz separă cunoașterea *(cognitio)* în *obscură* sau *clară*, cea clară în *confuză* sau *distinctă*, (și cea distinctă în *adecuată* sau *inadecuată* *)) și aplică aceste considerații, înglobînd percepția estetică în *cognitio clara-confusa*. Urmînd, în *Nouveaux Essais* (Cartea II, cap. 22) raționamentul lui Descartes, după care

---

3 Willi Flemming, *Die Bregründung der modernen Asthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti (Întemeierea esteticii moderne și științei artei prin Leon Battista Alberti)*, Berlin, 1916

*



ideea poate să fie clară și confuză în același timp, Leibniz susține că „așa sunt ideile de calitate sensibilă, afectate organelor. Ele sunt clare, căci le recunoaștem și le discernem unele de altele, dar nu sunt distincte, pentru că nu distingem ceea ce ele conțin. Nu le putem recunoaște decît prin exemple, cînd le vom putea descifra în context.“ [4] Admițînd existența unei infinități de percepții (fără reflecție), Leibniz arată că aceste „mici percepții clare în ansamblul lor, dar confuze în părțile alcătuitoare“ apar și în artă. Pictorii și alți artiști, judecînd calitățile unei lucrări nu-și pot da seama adeseori de judecățile lor *(at judicii sui rationem reddere saepe non posse)* și întrebați ce le place și ce nu, ei răspund „nu știu ce“ *(nescio quid)*. Ei au deci o cunoaștere clară-confuză și nu distinctă, o cunoaștere imaginativă și nu intelectuală. Aplicînd însă judecății estetice atributul de *claritas* (o claritate confuză), admițînd că artiștii operează cu percepții confuze (clare dar nu distincte), el nu exclude faptul că aceste percepții clare-confuze, produse ale imaginației creatoare, nu pot fi la rîndul lor verificate, ridicate la rangul cunoașterii intelectuale, în cazul cînd — interpretînd opera de artă — o supunem cunoașterii, determinării intelectuale.

Pe această bază filosofică — prin intermediul lui Wolff, pentru care cunoașterea inferioară (clară-confuză) se poate perfecționa spre a ajunge la cunoașterea logică (clară-distinctă) — edifică Baumgarten *Estetica* sa, o știință avînd ca obiect final tocmai studiul cunoașterii sensibile (estetice) al faptelor introduse de Leibniz în sfera cunoașterii clare-confuze.

Adoptînd, deci, punctul de vedere al lui Leibniz, distincția stabilită de el, Baumgarten trage consecințele practice care derivă din doctrina acestuia, privind sub raport filosofic domeniul special al cunoașterii sensibile (estetice) ca obiect al noii sale științe. Dacă — disociind cele două

4 G. W. Leibniz, *Nouveaux Essais (Noi eseuri)*, cf. *Oeuvres philosophiques de Leibniz (Opere filosofice)*, trad. Paul Janet, Paris, 1866, p. 240

domenii — Leibniz nu definea diferența specifică dintre cunoașterea clară-confuză comună și cunoașterea clară-confuză în atitudinea contemplativă, tocmai diferența pur graduală și cantitativă, pe care o găsea Leibniz între cunoașterea clară-confuză și cunoașterea distinctă, sau dintre atitudinea *estetică* și cea *logică* devine la Baumgarten diferența specifică, pe care se întemeiază estetica. Privind „clarul-confuz" ca ceva pozitiv, analog rațiunii, atribuind cunoașterii senzitive ca atare o perfecțiune care este obiectul contemplării estetice, sau cunoașterea frumosului în creația artistică, Baumgarten numea el însuși estetica „știința cunoașterii senzitive" *(scientia cognitionis sensitivae)*, și teoria artelor libere *(theoria liberalium artium)*, în același timp arta gîndirii frumoase *(ars pulcre cogitandi)*, arta analogului rațiunii *(ars analogi rationis)*.[5]

Dacă, deși cel dintîi care „indică posibilitățile de rezolvare a acestei probleme pe calea unui mijloc de cunoaștere aparte (clarul-confuz), care definește — în concepția sa — creația artistică, Leibniz nu s-a ocupat propriu-zis de problema estetică, iar Christian Wolff, „dînd o formă scolastică observațiilor geniale ale maestrului, privea cunoașterea inferioară ca atare incapabilă de a avea un „organ" propriu, ci cel mult ca făcînd parte din „organul" deja constituit (încît o știință a imaginației, considerată ca o *nouă valoare teoretică*, nu-și putea găsi locul în sistemul lui"[6]) îi revine lui Baumgarten meritul de fondator al esteticii.

Locul ei în raport cu științele colaterale

Definind locul noii științe în raport cu științele colaterale și extinzînd sfera ei asupra tuturor artelor, Baumgarten stabilea totodată aplicațiile ei speciale sau „uzul" ei: 1) filologic, 2) hermeneutic, 3) exegetic, 4) retoric, 5) omi-

---

5 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica, Traiecti cis Vidarum*, 1750. Prolegomena, I, § 1

6 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 276

letic, 6) poetic, 7) muzical. Admitea că i se poate obiecta esteticii 1) că ea are o prea largă extindere ; 2) că e una și aceeași cu retorica sau poetica ; 3) că ar fi una și aceeași cu critica ; 4) că sunt sub demnitatea filosofilor și sub orizontul lor produsele simțirii, fanteziile, fabulele, care constituie obiectul esteticii. Dar răspundea pe rînd acestor obiecții : 1) că esteticii nu-i stă nimic mai presus, 2) că ea are o mai largă întindere *(latius patet)* decît retorica sau poetica și le completează pe acestea cu alte arte avînd o bază comună ; 3) că ea este chiar critica logică *(etiam critica logica)* și un anumit gen de critică este o parte a esteticii *(quaedam critices species est pars aesthetices)*, iar estetica include bazele teoretice ale oricărei critici ; 4) că filosoful nu consideră străină de sine *(alienam a se)* această parte a cunoașterii umane. În fine, obiecției că estetica este artă, nu știință, Baumgarten îi răspunde : a) că știința și arta nu sunt stări opuse, că odinioară artele erau totodată științe și b) că estetica poate demonstra *(demonstrari posse)*, poate verifica experiența, ea poate să aducă servicii artelor, să le înalțe în știință...

2

Critica ei

Situînd estetica alături de logică *(aesthetica nostra sicuti logica)*, „sora ei mai mare“, Baumgarten nu ezita să considere estetica și știință și artă (știința cunoașterii senzitive și arta analogului rațiunii), fapt care avea să stîrnească, firește, numeroase obiecții din partea acelora pentru care estetica trebuia să fie exclusiv o știință. Supunînd, însă, unei fine analize echivocul creat de fondatorul esteticii prin unificarea celor două concepte (știință și artă) în definiția sa, V. F. Asmus scria că nu este vorba aci de oscilațiile gîndirii lui Baumgarten, ci de conștienta dedublare a obiectului esteticii sub două aspecte, diviziunea ei în două sectoare (teoretic și practic)

fiind consecința acestei dedublări.[7] În al doilea rînd, Baumgarten vedea clar că: 1) cunoașterea senzitivă ca proces teoretic și știința acesteia nu sunt același lucru și 2) dacă cunoașterea senzitivă a artistului este „confuză", teoria acestei cunoașteri trebuie să se constituie din idei sau concepte clare și distincte. Stabilind caracterul de știință al esteticii — deși obiectul ei nu este o cunoaștere clară-distinctă — Baumgarten sublinia tocmai faptul că studiul ei duce, totuși, la formularea unor principii teoretice raționale, care sunt accesibile demonstrației. Ea devine o știință independentă, știința unui domeniu special al cunoașterii, știința cunoașterii senzitive, care stabilește deci regulile acestei cunoașteri, iar scopul ei este perfecțiunea cunoașterii senzitive ca atare, care e frumusețea *(pulcritudo)*, în opoziție cu imperfecțiunea, urîtul *(deformitas)*.

În baza distincției introduse de el între cunoașterea prin rațiune și cunoașterea senzitivă (prin simțuri), Baumgarten delimita astfel estetica (știința perfecțiunii cunoașterii senzitive) de logică (știința perfecțiunii cunoașterii raționale), fixînd locul cunoașterii estetice alături de cunoașterea logică. În al doilea rînd, el separa estetica de etică, fiindcă ea nu studiază esența problemei morale, ci exclusiv fenomenul sensibil al eticului. În fine, delimita estetica de metafizică (sau filosofia generală), fiindcă adevărul nu prezintă în estetică interes în sine și pentru sine. Stabilind astfel locul ei în sistemul wolffian al științelor, ca o știință autonomă deosebită de logică, de etică și de metafizică (sau filosofia teoretică), Baumgarten ne dă prima încercare serioasă de a determina obiectul specific, problema și metoda acestei științe, de a învinge confuzia dintre diferitele domenii și noțiuni care o împiedecau „să se găsească pe sine". Deși Croce și unii istorici văd unicul său merit în faptul că el a inventat cuvîntul „estetica" și „botează cu anticipație fătul", contribuția sa e văzută azi „nu ca o ceremonie de botez, nici

---

7 W. F. Asmus, *Nemețkaia Estetika XVIII veka*, Moskva, 1962, p. 12

chiar ca o definiție inspirată, ci ca identificarea problematicii intelectuale implicate într-o sferă distinctă a esteticii“ [8]. El n-a dat numai numele noii științe, ci a indicat și obiectul ei special și — deși „destul de unilateral, în cercul limitat al concepțiilor raționaliste ale vremii — el a unificat și generalizat în doctrina sa o serie de concepte pînă atunci disparate și parțiale (elemente de teoria cunoașterii, lingvistică, poetică și retorică), făcînd din unificarea lor obiectul noii științe, de pe poziții hotărît personale. [9] Chiar dacă „numele nou e gol de un conținut cu adevărat nou“, iar „armătura filosofică e lipsită de corpul viguros care s-o îmbrace“, estetica e „un nume care va rămîne“ [10] și — în evoluția ei ulterioară — istoria acestei științe se așterne pe solul *Esteticii* lui.

Deși împiedicat, cum se știe, de boală și apoi de moartea sa (survenită în 1762) să-și ducă opera pînă la capăt (în 1758 el publică partea a doua, mai redusă, a *Esteticii* din 1750), creator al noțiunii de estetică și întemeietor al noii științe, Baumgarten dă efectiv un răspuns la întrebarea de mai multe ori obiect de controversă, dacă estetica trebuie considerată știință antică sau modernă, dacă ea a venit pe lume întîia oară în secolul al XVIII-lea, sau era deja formată în lumea greco-romană. Procesul efectiv al constituirii esteticii într-o știință de sine stătătoare, integrînd sub o emblemă unică opiniile asupra obiectului și metodelor proprii de cercetare estetică, începe — admitem azi — „cu adevărat în secolul al XVIII-lea, pe baza marilor realizări artistice și contribuții teoretice ale esteticienilor și creatorilor iluminismului german, Baumgarten în primul rînd.“ [11]

În raport cu înaintașii săi, astfel, Baumgarten — convins că lipsa unei discipline privind cunoașterea senzitivă și cunoașterea artistică (înglobată aci) însemna o fi-

---

8 K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, București, 1972, p. 261

9 W. F. Asmus, *op. cit.*, p. 51-52

10 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 284

11 Gh. Stroia, *Obiectul, metodologia și însemnătatea esteticii*, București, 1967, p. 7

sură în sistemul cunoașterii — are, deci, meritul de a lichida, într-un sens, o gravă lacună. Înălțînd *perceptio confusa* la rangul de analog al rațiunii, arătînd că și în acest domeniu guvernează o legitate interioară, Baumgarten dovedea, mai întîi, că diferitele forme ale cunoașterii senzitive *) constituie un obiectiv demn de studiul filosofiei. Ceea ce în atmosfera ideologică a vremii era evident o mare îndrăzneală. Afirmarea unui mod de cunoaștere identic cu al rațiunii prin țintele pe care le atinge, dar deosebit de aceasta prin felul cum se apropie de ele, fiind prima victorie cîștigată în această luptă în vederea smulgerii esteticului din cadrele raționalismului[12] — îi revine lui Baumgarten, fără îndoială, meritul evaluării acestui mod de cunoaștere ca domeniu al unei științe aparte.

Admițînd însă că acest „analog al rațiunii" nu poate fi pus pe același plan cu conceptul logic (fiind aci vorba de o legitate care nu se lasă reprezentată în forma conceptelor pure, ci aparține sferei preconceptuale pe care logica pură n-are nevoie s-o cunoască și s-o ia în considerație, ci o privește ca aparținînd facultăților inferioare), tributar vremii sale, el privea și estetica, știința cunoașterii inferioare, ca o *gnoseologia inferior*. Astfel, deși Baumgarten a fost cel dintîi dintre gînditorii care s-au situat mai presus de opoziția dintre senzualism și raționalism, aspirînd spre o sinteză creatoare între rațiune și sensibilitate, el nu și-a atins idealul propus; el n-a mers pînă la capăt, pe calea pe care o vedea clar în fața ochilor săi. Aceasta nu atît fiindcă opera sa, declară el la începutul *Esteticii,* nu urmărește a se închega într-un sistem, ci fiindcă atunci cînd definește estetica, știința cunoașterii senzitive, ca o știință a cunoașterii „inferioare", el pare a crea, cum scrie Cassirer, „un hibrid

---

*) între care percepția senzorială *(ingenium sensitivum)*, ascuțimea senzorială *(acmen sensitivum)*, memoria senzitivă, facultatea imaginației *(facultas fingendi)*, judecata senzitivă *(judicium sensitivum)*

12 Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă astăzi*, București, 1934, p. 18

logic, un hermafrodit", și pare a lua cu o mînă esteticii ceea ce-i oferise cu alta : „Mai poate estetica să-și mențină atunci rangul și demnitatea ei de știință, cînd ea-și aresteaza această sferă de jos, cînd ea se constituie și se definește pe sine ca o *gnoseologia inferior* ?" [13]

3

Aspirația spre știință a lui Baumgarten

Și, totuși, nu aci e punctul nevralgic al esteticii sale.

Justificîndu-se — în Introducerea *Esteticii* din 1750 — că se ocupă de o disciplină „atît de inferioară", Baumgarten intră, s-a spus, în Panteonul științei cu un sentiment de umilință. „Progresul științific ne-a învățat însă că o știință nu poate fi compromisă de nivelul la care obiectul său există în ierarhia creației sau a spiritului uman, scria Tudor Vianu. Inferioară ar fi estetica, dacă în natura obiectului ei ar fi cuprinsă și o împiedicare la constituirea ei ca știință, dacă s-ar putea dovedi că ea încearcă să găsească rațiunile iraționalului și că nu este deci decît o știință a antiștiințificului". [14]

Aspirația sa spre știință e constantă, însă. Baumgarten face un efort pozitiv în această direcție. Dacă acest efort „cuprinde în sine și un aspect negativ", el nu era acolo unde-l afla Asmus. Nu în faptul că *Estetica* sa „înălța rolul sensibilității în perceperea și valorificarea frumosului", ceea ce ar însemna „o subapreciere a funcției intelectuale a artei". Fiindcă aceasta e 1) o chestiune secundară și 2) o subapreciere doar aparentă. Căci distincția stabilită de Baumgarten între cunoașterea intelectuală sau logică (a cărei perfecțiune e adevărul) și cunoașterea sensibilă, estetică (a cărei perfecțiune e frumusețea)

---

13 Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung (Filosofia luminilor)*, Tübingen, 1965, p. 455-456

14 Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București, f, a, p. 144-145

nu exclude — ca aspecte ale cunoașterii artistice — adevărul *(veritas)* și claritatea *(claritas* sau *lux aesthetica)* ori certitudinea sau convingerea *(certitudo, persuasio)* prin care, deci, cunoașterea artistică obține bogăția *(ubertas)* și măreția *(magnitudo)* cunoașterii intelectuale. Dacă, totuși, adevărul estetic este, în concepția lui Baumgarten, „ceva ce se află dincolo de valorile intelectuale și limitat la domeniul fenomenelor senzitive" (Asmus), aceasta dovedea tocmai faptul că — limitat *stricto sensu* la domeniul estetic — el definea cu ascuțime specificul lui. Dacă *perceptio confusa,* în concepția sa, nici direct, nici indirect nu atinge conceptul, dat fiind specificul facultăților „inferioare" la care apelează, aceste facultăți își au *logosul* lor. Și tocmai de aceea e necesară o doctrină proprie, corespunzătoare cunoașterii senzitive. În operațiile acesteia el descoperă ceva asemănător operațiilor logice ale rațiunii ; deci, rațiunea, cu conceptele ei clare și distincte, nu este unicul organ al cunoașterii. Privind — chiar — *perceptio confusa* în esență ca analog al rațiunii, Baumgarten avea toate motivele de a privi însăși estetica, alături de logică (excluzînd arbitrariul și atitudinea subiectivă) ca o *gnoseologia superior.* Căci, deși „perfecțiunea" la care va putea ajunge *cognitio sensitiva* nu va putea să nu fie imperfectă în raport cu perfecțiunea logică, nu e nici o îndoială că în conținutul ei esențial estetica este o știință filosofică rațională a acestei cunoașteri senzitive, a condițiilor perfecțiunii sale. În capitolele 6, 9 și 12 ale *Esteticii* sale, Baumgarten face o adevărată „apologie" a esteticii ca știință filosofică, dovedind absurditatea părerilor după care cunoașterea senzitivă „confuză" poate fi doar izvorul erorilor și că numai cunoașterii „clare" (raționale) trebuie să i se acorde atenție.

Atribuind, consecvent, cunoașterii senzitive *qua talis* o *perfectio* (în sensul că aceasta este perfectă, dacă e dominată de un principiu unificator, ca un fenomen capabil de a fi perceput de funcțiile cognitive „inferi-

oare“ *) — Baumgarten nu punea nicidecum mai prejos cunoaşterea estetică de cunoaşterea logică.

De aci şi obiecţiile unor critici germani care observă aproape unanim că în locul rezervat de el esteticii, Baumgarten ar fi trebuit să dezvolte un fel de *logică inductivă*.

Dar de această obiecţie trebuie să-l scutim. Mai filosof poate *în această privinţă* decît criticii săi, „Baumgarten înţelegea că o logică inductivă este tot atît intelectivă deoarece duce la abstracţii şi formări de concepte“ [15] şi — ca atare — identică logicii, se confundă cu ea. În ciuda numelui nou, în ciuda faptului că ea ar defini mai precis cunoaşterea sensibilă, ca „un fel de logică inductivă“, estetica — ca ştiinţă — nu s-ar fi născut...

Chiar dacă Baumgarten nu a depăşit nici unul din obstacolele menţionate de Croce (el nu ajunge să distingă net imaginaţia de intelect, cunoaşterea confuză de cea distinctă şi stabileşte „o diferenţă de plus sau minus“ între cunoaşteri), tocmai din nevoia de a distinge cunoaşterea sensibilă de cea raţională el defineşte estetica o gnoseologie „inferioară“. Inferioară, aşadar, nu atît prin ea însăşi cît prin domeniul ei propriu în raport cu al logicii, ştiinţa cunoaşterii clare şi distincte, în epocă, o cunoaştere „superioară“.

Concepută, de fapt, ca o logică a cunoaşterii senzitive, „inferioare“, estetica, însă, e doar nominal o gnoseologie inferioară. Pe de-o parte, fiindcă 1) concepţia sa implicînd coborîrea rolului cunoaşterii senzitive în genere şi a funcţiei gnoseologice a artei e doar aparentă, dacă avem în vedere amploarea semnificaţiei conceptului de sensibilitate, dezvoltat de Baumgarten prin înglobarea nu numai a senzaţiilor şi percepţiilor, ci şi a sentimentului, a imaginaţiei şi a memoriei senzitive în sfera acestei

---

*) Elementele a căror convenienţă e necesară pentru realizarea perfecţiunii — aci — sînt cugetările, ordinea şi semnificaţia (*cogitationes, ordo, semnificatio*), aşadar, valori *intelectuale*.

15 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 279-280

cunoașteri. Pe de alta, fiindcă 2) deși o știință a cunoașterii senzitive, ocupîndu-se de *cognitio sensitiva,* estetica nu e o *cognitio sensitiva.* Ea se distinge de logică, ca știință a cunoașterii, prin diferența specifică a acestei cunoașteri, nu prin genul proxim (cunoașterea însăși). Astfel separarea ei de logică are un caracter echivoc, după cum tot atît de echivocă era aci separarea dintre cunoașterea estetică și cea logică, dacă — mai ales — „*claritas,* atribuită faptelor estetice este, în definitiv, nu diferența specifică ci parțială anticipație a unei *distinctio* intelectuale". [16]

Nu aci este, clar, punctul nevralgic al esteticii sale. Nu în faptul că Baumgarten definește estetica o gnoseologie inferioară, din moment ce operînd cu aceleași concepte (clare și distincte) asupra domeniului ei „clar-confuz", ea e — prin acest fapt — ca și logica, o gnoseologie superioară, o știință *intelectivă* a cunoașterii *senzitive.* Nu în inconsecvența lui Baumgarten privind atributele acestei cunoașteri sau calificările științei sale este „viciul" ei. Ci în însăși poziția esențială a esteticii, deci în statutul ei filosofic, în situarea ei alături de logică, ca o știință a funcției și nu a domeniului, e punctul nevralgic al esteticii sale. În același timp „știință" și „artă" (fie și în sensul originar de meșteșug, meserie, pricepere sau dibăcie) — știință a unui *mod* al cunoașterii și teoria artelor libere, în concepția sa, estetica îmbrățișează un domeniu prolix, sub raport teoretic, eterogen. Ea e — ca și logica — o știință a formelor, a legilor gîndirii *estetice.* Ea studiază, deci, legile acestei gîndiri. Dar, în același timp, ca știință a cunoașterii senzitive, avînd ca țel perfecțiunea acestei cunoașteri care e frumusețea, ea e o știință a *frumosului,* analogul adevărului logicii. În al doilea rînd, ca o știință a formelor și a obiectului acestor forme — totodată o teorie a artelor — estetica e o știință amfibie și — pe acest plan — o știință ambiguă.

---

16 *Ibid,* p. 275

De aci, în fond, incongruența esteticii, din nonconcordanța conceptelor sale (definind sfera acestei științe), din imposibilitatea ei de a cuprinde organic cele două concepte fundamentale, avînd fiecare o sferă distinctă în afara celeilalte. Căci frumosul și arta nefiind două concepte identice, ci concepte cu sfere interferente, într-un raport de încrucișare *) — nu se acopăr integral în estetică. Frumosul există și în afara artei, iar arta — prin însăși natura ei — ocupă o zonă distinctă și în afara frumosului, pe o latură așa-numită *extraestetică,* prin definiție.

În acest sens, desigur, domeniul esteticii e — prin însăși natura sa — dihotomic, operînd cu concepte între care există diferențe esențiale privind genul proxim, nu numai diferența specifică. Astfel, estetica este, la Baumgarten, un „hibrid logic", un „hermafrodit", pe un plan mult mai adînc, sub raport filosofic, decît cel semnalat de Cassirer. Ea ascunde în structura ei fisuri mult mai grave decît cele indicate de Croce. 1) În ce privește frumosul, Baumgarten însuși extinde sfera acestuia și în afara artei *(pulchritudo obiectorum et materiae),* nu mai puțin conștient de ideea că frumosul din viață e o realitate **). 2) În ce privește arta, adică necesitatea unei tratări speciale a domeniului ei, el se afla *ab initio* în fața unei dileme, dacă nu — cel puțin sub raport teoretic — într-un impas. Concepută ca o gnoseologie, estetica nu putea exclude din sfera ei arta, fără a-și pierde autonomia domeniului, devenind o simplă teorie a cunoașterii. Dar, în același timp, ea nu putea deveni o teorie a artei, pierzîndu-și baza ei gnoseologică, necesară înțelegerii artei și activității artistice în genere.

Dacă „întemeierea formală a esteticii de către Baumgarten era de fapt un act de gîndire oscilatorie, o pozi-

---

*) care coincid pe o zonă distinctă și au, logic vorbind, doar o parte din sfera lor comună, iar o parte necomună.

**) După opt ani de la apariția *Esteticii* sale din 1750, el publică partea a doua (mai redusă) în care „ultimul element al conținutului", *Vita,* rămas neterminat, dezvoltă această idee.

ție mediană încă neechilibrată între știință și artă“ [17], întemeierea ei de fond trăda aceeași poziție. Pe linia gîndirii lui Leibniz-Wolff, deci, Baumgarten se oprea, la mijloc de drum. Căci paralelismul estetică-logică, privind aci funcția gnoseologică a artei din perspectiva unei logici formale, ignora în fond baza ontologică a artei, suportul ei teoretic real. Se umplea o lacună în sistemul wolffian al științelor, „dar în fond se crea o disciplină din nevoi de simetrie și sistematică exterioară“. [18] Încît, voind să suprapună, deci, logicii ca știință a intelectului o știință a domeniului sensibilității, adevărat promotor al esteticii, Baumgarten avea — cum se afirmă curent — „o inițiativă fericită, dar nu decisivă *(risolutiva)* în privința raporturilor dintre artă și filosofie“. [19] Situînd estetica alături de logică, Baumgarten nu depășea în mod consecvent limitele doctrinei lui Leibniz — un idealism raționalist. *) Și, cerîndu-i esteticii, strîns legată de logică, ca o gnoseologie *sui generis,* să fie și „logica“ unei facultăți de cunoaștere și o teorie a artei, avînd în vedere nu atît *existența* cît *funcția* ei (și aceasta, privită unilateral), separarea esteticii de logică și etică etc., ducînd la ideea separării artei înseși de orice altă funcție decît cea estetică, Baumgarten proiecta edificiul noii sale științe înălțînd — sub bolți suspendate în aer — ziduri largi pe nisip...

Așa se explică de ce filosofii care i-au urmat nu sunt pînă astăzi de acord asupra obiectului special al esteticii și a direcției sale. Și întrebarea : „Este ea știința frumosului, sau a artei, sau a gustului ?“ [20] rămîne deschisă.

---

17 Al. Dima, *Domeniul esteticii,* București, 1947, p. 10
18 Al. Dima, *Probleme estetice,* Sibiu, 1943, p. 8
19 Lino Graneri, *Che cosa e l'arte?* Bari, 1960, p. 189
*) *idealism,* fiindcă criteriile cunoașterii erau date apriori, avîndu-și izvorul în rațiune și nu în generalizarea experienței umane ; *raționalist,* fiindcă declară apriori mijloacele cunoașterii intelectuale superioare celor intuitive.
20 Lino Graneri, *op. cit.,* p. 189

Aşa se explică, pe de o parte, deruta provocată de *Estetica* sa, pe de alta avîntul acestei ştiinţe de la apariţia ei pînă azi.

II

1

Urmaşii lui Baumgarten
Bodmer, Meier, Herder

Dacă în timpul vieţii lui Baumgarten, Bodmer înregistra cu anume nedumerire, „descurajare şi rea dispoziţie", cu un dezacord personal abia simulat, apariţia noii ştiinţe (şi unele voci exprimate pripit îi negau chiar rostul şi utilitatea), în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor, estetica devine pentru majoritatea marilor gînditori ai Germaniei nu numai o parte componentă a sistemului lor filosofic, dar şi una din părţile lui principale. Estetica e partea finală a sistemului lui Kant. Aceeaşi importanţă o va primi în sistemul idealismului transcendental al lui Schelling, în filosofia lui Fichte şi chiar la Hegel, pentru care treapta superioară a spiritului nu este arta ci filosofia.

Elev fidel şi entuziast al lui Baumgarten, Georg Frederic Meier, care-i audiase cursurile la Universitatea din Frankfurt pe Oder, *) ne oferă o expunere completă a doctrinei maestrului său, pe care-l consideră „autor principal" şi „inventator" al esteticii. Îndrăgostit de ştiinţa de curînd botezată, el o apără contra detractorilor săi şi contra tuturor celor care notau — nu fără dreptate, cum scria Croce — că aşa-zisele estetici ofereau în

---

*) în lucrarea sa *Principiile tuturor ştiinţelor frumoase (Anfangsgruende aller schönen Wissenschaften*, 3 vol., Halle, 1748-1750) şi mai ales în *Consideraţii asupra principiilor artelor şi ştiinţelor frumoase (Betrachtungen über die ersten Grundstzen aller schönen Künste und Wissenschaften)*, Halle, 1757.

substanță doar ceva mai mult decît tratatele obișnuite de poetică și retorică. El para această acuzație căreia îi recunoștea justețea parțială, observînd că era imposibil ca un singur autor să posede deplina competență în toate amănuntele diferitelor arte ; scuza celelalte defecte spunînd că nu se poate pretinde esteticii, știință tînără, acea perfecțiune pe care o au numai științele cultivate de secole. Alteori declara că nu înțelege să răspundă „unor dușmani ai esteticii, care nu pot sau nu vor să observe adevăratele calități și scopul acestei științe și că și-au făcut despre ea în mintea lor o imagine bizară, extravagantă și mizerabilă, contra căreia luptă de fapt cu ei înșiși". Iar altă dată nota, cu o resemnare filosofică, că estetica are același destin cu toate celelalte științe, „care, la început, atunci cînd sunt anunțate, întîmpină mulți defăimători și disprețuitori, care le iau în rîs din cauză că nu au cunoștințe și sunt plini de prejudecăți ; dar găsesc apoi și persoane inteligente care, studiindu-le cu forțe unite, le fac să ajungă la perfecțiunea cuvenită". [21]

Dacă, însă, Meier dezvoltă estetica pe linia unei științe a frumosului, în curînd Sulzer se orientează în direcția unei teorii generale a artei *), tradiția lui Baumgarten bifurcîndu-se, deci, în două direcții fundamentale, evoluînd paralel pînă azi. Astfel, în foarte scurt timp, estetica se impune în tiparele anunțate de Baumgarten ca o nouă știință în plină evoluție, dacă nu ca o știință constituită. **)

---

21 Pref. la ed. a II-a (1768) a vol. II din *Anfangsgründe*, și *Betrachtungen*, mai ales §§ 1-2, 34, cf. Croce, op. cit., p. 307

*) *Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste*, 2 vol., Leipzig, 1771-4

**) În bibliografia lui Hissmann, *Călăuză în cunoașterea literaturii tuturor părților filosofiei* (Michael Hissmann, *Anleitung zur Kenntniss der äusserlesenden Literatur in allen Theilen der Philosophie*, Göttingen und Lemgo, 1778, p. 200-234) estetica apărea curînd ca a șasea specialitate a filosofiei, incluzînd lucrări asupra frumosului, asupra gustului ca și asupra diferitelor arte.

Privită, în același timp, de pe acum cu un ochi critic de Herder (tendințele unor disocieri radicale se anunță prudent) și apărată în principiu ca „cea mai fecundă, cea mai frumoasă și cea mai nouă în multe privințe dintre toate științele abstracte", ea apare totuși abia în *status nascendi*: „În ce peșteră a muzelor doarme tînărul fiu al națiunii mele de filosofi, care te va perfecționa ?"...

Considerîndu-l pe Baumgarten „un Aristotel al timpului său" și luîndu-i cu căldură apărarea contra celor care-l numeau un „stupid și insensibil făcător de silogisme", Herder îi refuză pretenția de a stabili o *Ars pulcre cogitandi* în loc de a se restrînge la o simplă *Scientia de pulcro et pulcris philosophicae cogitans*, susținînd că estetica trebuie să fie nu atît „arta de a gîndi frumos", cum spunea Baumgarten, cît știința frumosului și a gîndirii filosofice despre frumos. Nu mai puțin, înfierînd îndoielile celor care credeau că a te ocupa de estetică este sub demnitatea unui filosof, Herder scria că „numele barbar de curînd inventat: *Estetica* nu este altceva decît o parte a logicii; ceea ce noi numim gust nu e altceva decît o judecată rapidă și vie care nu exclude nici adevărul, nici profunzimea, ci din contră le presupune pe amîndouă și le stimulează". Opus celor care emițînd teorii facile asupra artelor, încep direct cu definiția frumosului (care e un concept complex și complicat), în același timp Herder nota că „pe cît este de elaborată sub aspect psihologic și subiectiv estetica, pe atît este ea de puțin elaborată în ceea ce privește obiectele și sensibilitatea lor frumoasă, fără de care nu vom avea niciodată o teorie fecundă a frumosului, în stare să pătrundă în toate artele".

2

Estetica lui Kant

Pe aceeași linie, Kant — și mai prudent decît Herder — privind, la rîndul său, gustul (judecata de gust) ca o categorie centrală a esteticii, deși considerat drept cel care a descoperit sau a rezolvat, sau a dus pînă aproape de

rezolvare problema esteticii, agrava în fond soarta noii științe.

Baza sa teoretică, sau — cum scria Croce — ideea pe care și-a făcut-o Kant despre artă era în fond aceeași cu a lui Baumgarten și a școlii lui Wolff. (Pe Baumgarten l-a ținut totdeauna în mare stimă, iar în *Critica rațiunii pure* îl numea „excelent analist".) Într-un fel desigur superior, dar totuși cu aceeași metodă proceda și Kant. *Critica puterii de judecare* apărea și ea din necesitatea completării unui sistem general, în mijlocul căruia, cu expresia lui Kant, „se deschisese o prăpastie".

Filosofia lui Kant a fost expusă în trei lucrări principale, care fundamentează concepția „idealismului critic", sistemul lui Kant : *Critica rațiunii pure* (1781), care privește teoria cunoașterii, *Critica rațiunii practice* (1788), în care se expune filosofia practică sau morala lui Kant, și *Critica puterii de judecare* (1790), consacrată problemelor de estetică. În cele două critici anterioare (a rațiunii pure sau teoretice și a rațiunii practice). Kant lua în studiu bazele judecăților în știință și în morală, în domeniul rațiunii și al voinței, sau în lumea naturii și a libertății. Consacrînd rațiunii, ca facultate a cunoașterii, *Critica rațiunii pure,* Kant punea bazele filosofiei teoretice sau *filosofiei naturii,* după cum în *Critica rațiunii practice* el punea — în cadrele sistemului său — bazele filosofiei practice sau *filosofiei morale.* Dar, între teoria kantiană a cunoașterii *(Critica rațiunii pure)* și teoria morală *(Critica rațiunii practice)* apar contradicțiile gîndirii lui Kant, a căror esență rezidă în faptul că — îngrădind cunoașterea umană în limitele lumii fenomenale, în imanent, — Kant pornea în *Critica rațiunii practice* de la transcendent. În *Critica puterii de judecare* Kant încearcă, deci, să închidă prăpastia dintre cele două domenii, să găsească o punte de unire între ele. Această punte, verigă de legătură, e puterea de judecare estetică. Între rațiune și voință (între rațiunea teoretică și rațiunea practică) el admite existența unui mod de a privi obiectele, însoțit de sentimentul de plă-

cere sau neplăcere, făcînd loc sentimentului în filosofie alături de cunoştinţă şi voinţă. Sentimentul de plăcere sau neplăcere stă la baza unor judecăţi care nu sunt nici de cunoaştere, nici judecăţi morale şi al căror izvor sau principiu de valabilitate nu stă nici în raţiune nici în voinţă, derivînd — dimpotrivă — dintr-o facultate intermediară care este puterea de judecare. Acestei facultăţi de cunoaştere (puterea de judecare estetică), termen intermediar între intelect şi raţiune, „facultate legislativă apriori", cum o consideră Kant, derivînd din unirea sentimentului plăcerii cu conceptul finalităţii naturii — îi consacră filosoful cea de a treia mare operă a sa, întregindu-i sistemul.

Partea întîi a *Criticii puterii de judecare* cercetînd nu condiţiile obiective în virtutea cărora un obiect este estetic, ci doar condiţiile în care sunt estetice facultăţile noastre subiective [22], vede în judecata de gust o judecată „al cărei principiu *nu poate fi decît subiectiv*"... „Şi în critica judecăţii estetice, Kant conservă metoda particulară întregii sale filosofii. Precum în *Critica raţiunii pure* formele judecăţii trebuiau să-i permită să se pronunţe asupra ansamblului cunoaşterii noastre intuitive, la fel în critica judecăţii estetice, el nu pleacă de la frumosul însuşi, ci de la judecata formulată asupra frumosului, ...judecata de gust". [23] Astfel, deşi teoria sa a fost găsită ca „foarte judicioasă" şi s-a remarcat că „ici-colo conţine cîteva observaţii juste şi de un adevăr general", soluţia pe care o dă este inadmisibilă ; ea răspunde atît de puţin demnităţii obiectului său, încît noi n-o putem adopta ca adevăr obiectiv, nota Schopenhauer, considerîndu-se dispensat de a o combate prin argumente contrare. La rîndul său, Hegel („întrucît Kant a recăzut pe planul opoziţiei rigide dintre gîndirea subiectivă şi lucrurile o-

22 „...judecata estetică raportează reprezentarea prin care e dat un obiect numai la subiect şi nu ne arată nici o însuşire a obiectului". (Imm. Kant, *Critica puterii de judecare*, Bucureşti, 1940, p. 107 (§ 15)

23 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome deuxième, Paris, 1889, p. 129-130

biective") gîndea că printr-o astfel de judecată n-am cunoaște natura obiectivă a subiectului, ci am formula numai un mod subiectiv de a reflecta, în care „obiectul este raportat la subiect și sentimentul de plăcere al acestuia". [24]

De pe aceste poziții, estetica devine la Kant o critică a gustului, o analiză a puterii de judecare estetică. Analitica frumosului e — în concepția sa — însăși critica puterii de judecare. Astfel, deși Kant încearcă în ansamblu, în cea de a treia *Critică* a sa — voind să înlăture prăpastia dintre rațiunea teoretică și cea practică — principiul unității prin finalitate, a cărei expresie este însoțită de sentimentul de plăcere, el 1) nu oferă esteticii un nou suport științific și 2) nu rezolvă problema sistemului său. Căci, deși estetica apare la Kant ca un fel de încununare a filosofiei, încercînd legătura dintre domeniile pînă atunci izolate ale conștiinței, tinzînd să găsească o punte de legătură între *lumea naturii* și *lumea libertății,* delimitate în lucrările sale anterioare — Kant nu reușea să lichideze contradicțiile sistemului său. Nu numai fiindcă „imperativul menținerii pe același plan și comandamentele simetriei îl duceau pe marele filosof spre domeniul esteticii pe căi ocolite, și el avea să se ocupe de aceea ...de o problemă care nu e centrală științei noastre" (Al. Dima). Ci fiindcă — deși Kant înalță estetica la rangul de știință pur filosofică *), de pe aceleași poziții idealist-subiective, el surpă bazele esteticii, cînd afirmă : „Nu există nici știință a frumosului, ci numai critică, nici știință frumoasă, ci numai artă frumoasă" [25].

Nu e mai puțin adevărat că analiza critică a esteticii în numele unei rațiuni care pune sub semnul îndoielii existența ei ca știință provoacă un adînc zdruncin largi-

---

24 G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I., București 1966, p. 62

*) puterea de judecare fiind — în concepția sa — facultatea de a gîndi particularul ca ceva ce e inclus în general.

25 Imm. Kant, *op. cit.,* p. 186, § 44

lor ziduri înălțate de Baumgarten pe un sol lunecos și dă un impuls decisiv speculației viitoare în estetică. În cunoscuta-i lucrare *Die deutsche Aesthetik seit Kant (Estetica germană după Kant)* Ed. von Hartmann arăta tocmai cum în *Critica judecății* se găsesc toate temeiurile dezvoltării de mai tîrziu ale esteticii, și chiar ale contrastelor care au divizat pe susținătorii ei.[26] Deși el nu pare a se fi apropiat de problema frumosului și a artei dintr-un interes real pentru ele, și cultura sa artistică nu depășea întru nimic nivelul oricăruia dintre spiritele instruite ale vremii[27], în mod surprinzător, nota Schopenhauer, „Kant aduce esteticii un mare și durabil serviciu“, iar Franz Mehring vedea în Kant „fondatorul esteticii științifice.“

Principalul său țel fiind dialectica puterii de judecare estetică (în baza căreia judecățile ei trebuie să aibă pretenția de universalitate în aprecierea frumosului naturii și artei), această cercetare se împletește la Kant cu alta privind natura artei ; dar „nu se leagă strîns cu ea și cu atît mai puțin se contopește cu ea“ (Croce). Astfel Kant separă în fond teoria frumosului de teoria artei. Separarea lor pleacă de la distincția sa categorică între frumosul natural și frumosul artistic. Ambele trebuiesc concepute în mod nemijlocit. Dar interesul nostru față de ele e în ambele forme de bază *(Grunformen)* altul.[28] Arta se deosebește de natură prin însăși geneza ei ca „operă a omului“. Dar ea se deosebește în același timp prin frumusețea ei : O frumusețe a naturii e un obiect frumos ; frumusețea artei este o reprezentare frumoasă despre un obiect (§ 48). Ceea ce e cu totul altceva decît frumosul sau reprezentarea unui lucru frumos.

Există două feluri de frumusețe, în concepția lui Kant : frumusețea liberă *(pulchritudo vaga)* și frumusețea aderentă *(pulchritudo adhaerens)*. Cea dintîi nu presu-

---

26 Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, București, f. a, p. 106

27 Idem, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, p. 19

28 Kurt Huber, *Ästhetik*, Ettal, 1954, p. 45

pune nici un concept despre ceea ce trebuie să fie obiectul. A doua presupune un atare concept și perfecțiunea obiectului după acest concept (§ 16). Arta nu e frumusețea pură, care face abstracție tocmai de concept, ci frumusețea aderentă, care presupune un concept și este fixată în jurul lui.

În fine, pentru a aprecia o frumusețe a naturii ca atare nu trebuie să-i cunosc finalitatea materială (scopul) ci simpla formă fără cunoașterea scopului „place în aprecierea ei pentru sine însuși". Dacă însă obiectul este dat ca un produs al artei și ca atare urmează să fie declarat frumos — deoarece arta presupune totdeauna un scop în cauză (și cauzalitatea ei) — trebuie să punem la bază un concept despre ceea ce trebuie să fie obiectul (§ 48).

În genere obiectul unei plăceri fără nici un interes se numește frumos (§ 5). Arta frumoasă însă este un mod de reprezentare care e telic în sine (§ 44) și care — deși fără scop — promovează totuși forțele minții pentru comunicarea socială (§ 44)...

Înțelegînd, deci, frumosul fie ca o „simplă plăsmuire formală avînd principiul organizării sale în sine însuși", dar văzînd în artă opera geniului, a facultății creatoare de „idei estetice" — Kant caută să delimiteze esteticul, particularitățile lui distinctive. Astfel, frumosul e tema principală a esteticii, începînd cu Kant. Nici unul dintre filosofii care i-au urmat și care s-au angajat, după Kant, în studiul frumosului și al legilor sale, n-au putut să nu plece într-un fel oarecare de la *Critica puterii de judecare*. Poate nici una din operele sale n-a fost mai fecundă, mai bogată în fermenți.

Dar, creator în ansamblu al unui sistem dintre cele mai complexe și mai contradictorii din istoria filosofiei germane în general, *Critica puterii de judecare* fiind cheia întregului sistem kantian, Kant imprimă esteticii ca știință — în două direcții opuse — un nou curs. Și dacă, în vremea sa, Schiller „a introdus o corectare nu de mică importanță în doctrina kantiană, ștergînd orice

urmă a dublei teorii a artei și a frumosului, neacordînd greutate distincției între frumusețea aderentă și frumusețea pură“ [29] — principiile esteticii kantiene domină dezvoltarea esteticii în secolul al XIX-lea. Estetica va evolua ulterior ca o teorie a frumosului sau ca o filosofie a artei, în două direcții — în fond — pînă astăzi ireductibile. Astfel, formalismul lui Herbart și Zimmermann dezvoltă „vederile kantiene în legătură cu frumusețea naturii, pe cînd idealismul lui Schelling sau Hegel se putea autoriza de la tezele lui Kant cu privire la artă“. [30]

3

Estetica lui Hegel

Dacă, înainte de Hegel, în cursul său de filosofie a artei *(Vorlesungen über die Philosophie der Kunst)*, ținut în 1802-1803 la Jena, repetat apoi la Würzburg și răspîndit în excerpte manuscrise în toată Germania, Schelling „mai ține la fuziunea efectuată de Schiller dintre teoria artei și cea a frumosului“ (Croce), ține ca filosof al artei, mergînd pînă la a nega chiar conceptul unui frumos natural.

La rîndul său, Hegel (după care obiectul esteticii este *„întinsa împărăție a frumosului“* mai exact : domeniul ei este *arta* și anume *artele frumoase“)* se baza pe distincția stabilită de Kant între conceptul frumosului și cel al artei, între frumosul natural și frumosul artistic.

Această distincție devine la Hegel fundamentală, avînd rădăcini filosofice mult mai adînci. Căci deosebiri de natură și nu atît de grad, deosebiri de esență și implicit de valoare determină în fond această distincție, în concepția sa. Frumusețea artistică e frumusețea *născută și renăscută din spirit*. Și cu cît spiritul și producțiile lui sînt superioare naturii și fenomenelor ei, tot pe atît este

29 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 347
30 Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, București, f. a, p. 106

și frumosul artei superior frumuseții naturii. Dar, spunînd că spiritul în general și frumosul lui artistic sînt *superioare* frumosului din natură, fără îndoială, scria Hegel, n-am stabilit încă nimic ; deoarece superior este un termen cu totul neprecis, care situează frumosul din natură și frumosul artei unul lîngă altul în domeniul reprezentării, indicînd numai o diferență cantitativă și, prin aceasta, exterioară. Superioritatea spiritului și a frumosului său artistic față de natură nu e însă numai relativă ; ci numai spiritul este ceea ce e veritabil, ceea ce cuprinde totul în sine. În acest sens, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparținător spiritului, ca un mod imperfect, necomplet, un mod de-a fi care, după substanța sa, este conținut în însuși spiritul". [31]

Adîncind — astfel — radical opoziția dintre frumosul natural și frumosul artistic, Hegel exclude din știința *frumosului artistic, frumosul din natură*. Dacă o astfel de limitare a obiectului său poate părea arbitrară, limitarea esteticii la frumosul artistic se justifică aci prin două argumente :

1) Frumosul din natură nu poate fi așezat alături de frumosul artei, deoarece frumosul artistic e *superior* celui din natură.

2) Limitarea la artele frumoase îi apare „foarte naturală" lui Hegel, fiindcă oricît s-ar vorbi de frumusețile naturii, încă nimănui nu i-a venit totuși ideea de-a angaja criteriul *frumuseții* lucrurilor naturale, și de-a elabora o știință, o expunere sistematică a acestor frumuseți".

Pe de o parte, așadar, opoziția dintre frumosul natural și frumosul artistic (argumentul estetic), pe de alta inexistența — în epocă — a unei științe a frumosului natural (argumentul istoric) orientează estetica într-o nouă direcție.

---

31 G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966, p. 8-9

De aci un anume compromis al lui Hegel, care — deși cu vădite rezerve — adoptă, totuși, termenul de estetică din conveniență : „Bineînțeles, numele de *estetică* la drept vorbind nu se potrivește întocmai acestui obiect, scrie Hegel. Deoarece „estetica" înseamnă mai precis știința simțurilor, a *perceperii ;* cu acest înțeles a luat naștere ea ca o știință nouă — sau, mai curînd, ca ceva ce urma abia să devină o disciplină filosofică — în școala lui Wolff"... „Dată fiind nepotrivirea, sau mai propriu, caracterul superficial al acestui nume, adaogă Hegel, unii au încercat să făurească alte nume, de exemplu numele de *calistică*. Dar cum și acest nume se dovedește a fi «nesatisfăcător» *), Hegel adoptă totuși numele de estetică 1) deoarece ca simplu nume ne este indiferent, și — în afară de aceasta 2) el a pătruns între timp atît de mult în limbajul curent, încît ca nume el poate fi păstrat." [32]

Clasic reprezentant al idealismului absolut, însă, Hegel face un pas înainte față de Kant ; recunoaște caracterul obiectiv al frumosului, dar privindu-l ca o manifestare a spiritului („frumosul artei aparține domeniului spiritului... împărăția artelor frumoase este imperiul *spiritului absolut*") — el transformă estetica într-o filosofie a spiritului, care este — în concepția sa — „punctul de la care trebuie să plecăm". Privind arta ca o totalitate de forme și trepte particulare pe care **) le parcurge — în concepția sa — ideea, spiritul absolut, Hegel are în vedere nu atît frumosul artistic sau arta, ca entități obiective și autonome, cît diferitele trepte sau forme ale spiritului care își află în artă doar un prag de tranziție spre religie (primul domeniu care depășește împărăția artei) și filosofie, a treia formă a spiritului absolut.

---

*) căci știința care se înțelege prin el nu tratează despre frumos în general, ci numai despre frumosul *artistic*.

32 G. W. Fr. Hegel, *op. cit.*, p. 7

**) — „de la starea de indeterminare și indistincție, ori de proastă și neadecvată determinare (în arta *simbolică)* pînă la *libera spiritualitate concretă* care trebuie să apară ca *spiritualitate* prin interiorul spiritual (în arta *romantică*).

De aci ideea că Hegel nu făcea atît operă de estetică, nu ajungea la teoria artei plecînd de la frumosul artistic real, ci operă de filosofia artei, adică — plecînd de la ideile filosofiei sale, subordona arta acestor idei...

Dacă delimitarea obiectului estetic nu se putea realiza prin metoda acestui mod de a gîndi sistematic și — în acest caz — se producea mai degrabă o simplificare și artificializare a lui, ca și în cazul lui Kant, se construia un obiect fără a ține seamă de bogata realitate a fenomenului *estetic* din natură și artă. Avînd însă meritul de a depăși 1) concepția vulgară a artei ca ingredient superfluu în viața reală, plăcere sau joc și de a schița 2) un sistem al artelor particulare, al genurilor și speciilor lor, deși „conceptul fundamental al artei pe care-l adoptă Hegel era eronat“ [33], el aduce în estetică nu numai cunoștințe enciclopedice, un spirit excepțional de pătrunzător, ci și — adesea — o reală, adîncă și fină înțelegere a artei, privind resorturile ei intime, specificul ei. Și — ceea ce este mai important sub raport teoretic — aplicînd dialectica în problemele artei, Hegel ne-a dat prima oară posibilitatea de a pune problema legității istorice a dezvoltării artei ca proces în care totul poartă — în aspectele lui esențiale — amprenta unui fenomen necesar, obiectiv. În acest chip, Hegel (deși închide un proces complex, contradictoriu al dezvoltării artei într-o schemă abstractă pînă la schematism) încearcă să edifice teoria artei pe baza unui studiu istoric al diferitelor tipuri și genuri de artă. Și plecînd în genere de la concept la realitate, el unifică aci principiile speculației cu analiza istorică a obiectului, generalizînd bogăția lumii artei. Încît estetica sa — privită în ansamblu ca un sistem elegant și elaborat minuțios — include sinteza unui cîmp imens de fapte extrase din istoria artei umanității, supuse întîia oară unei organizări coerente și unitare. În

---

33 Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel (Ce e viu și ce e mort în filosofia lui Hegel)*, Paris, 1910, p. 100

ciuda unui sistem închis și finit de categorii (contradicțiile dintre metodă și sistemul idealist al lui Hegel fiind aci evidente) deși estetica sa umblă și ea ca o nebună cu capul în jos, cu energica expresie a lui Marx, — ea conține în esență, în ideea legăturii universale, multilaterale, *vii* între toate lucrurile și a reflectării acestei legături, dominantă în dinamica ei, aceeași „idee fundamentală genială“ definită de Lenin ca „Hegel în chip materialist răsturnat.“ [34] Și, deși apreciată ca un monument mai prețios prin poezia sa genială decît prin valoarea științifică a fondului, estetica sa, o adevărată sinteză a dezvoltării generale a esteticii în secolul al XVIII-lea, e, prin tratarea mai profundă a problemelor studiate de Hegel, punctul ei culminant.

Dar, luînd în studiu frumosul artistic, mai exact ideea generală a frumosului artistic ca ideal, estetica hegeliană înălțîndu-se pe o singură aripă, nu rezolvă problemele esențiale ale esteticii și — acceptînd prin convenție numele ei — lasă în suspensie soarta acestei științe ; mai precis, pune în fața unei dileme statutul ei filosofic. Căci, deși admite existența unor obiecte sau ființe frumoase în natură, în *Prelegeri de estetică,* Hegel refuză *ab initio* să intre în dezbaterea privind calitatea lor de frumusețe pentru simplul motiv că 1) din punct de vedere al *frumuseții,* tărîmul naturii n-a fost încă examinat și apreciat și 2) cînd e vorba despre frumusețea naturii, „prea ne simțim poposind în *nedefinit* și lipsiți de *criteriu* și, din această cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puțin interes“. [35]

Astfel, nici secolul al XVIII-lea nu poate vorbi de o estetica *condita,* ci tot de o estetica *condenda,* dacă discuțiile privind frontierele esteticii, deci obiectul ei, se mențin după Hegel și ele continuă — cu o nouă fervoare — în secolul următor.

---

34 V. I. Lenin, *Caiete filosofice,* București, 1956, p. 116
35 G. W. Fr. Hegel, *op. cit.*, p. 9

III

1

Domeniul esteticii în secolul al XIX-lea. Doctrina frumosului

Frumosul și arta, cele două principii angajînd deopotrivă domeniul esteticii în concepția lui Baumgarten, pe linia opoziției dintre ele, adîncită în secolul precedent, își dispută și în secolul al XIX-lea prioritatea domeniului sau — după Hegel — tendința de a-l ocupa exclusiv. Ceea ce s-a numit *dicotomia-frumosul și arta* în secolul al XIX-lea — o dicotomie care înaintează discret, dar care e ușor de depistat în întreaga cultură estetică a secolului — poate fi redusă de fapt la o ecuație elementară, dar greu de rezolvat, aceea a raporturilor dintre *frumos și artă.*[36] Dacă, desigur, frumosul și arta au fost — pe un anume plan — totdeauna unite și le putem considera ca două noțiuni indisolubile, care totuși nu s-au confundat niciodată, această dicotomie capătă cea mai mare vigoare începînd cu secolul al XIX-lea, tocmai fiindcă începînd de atunci s-a căutat mai intens soluția ei.

Pe de o parte, antiteza dintre frumos și artă, pe de alta dualismul kantian al frumosului (natural și artistic) s-a adîncit în decursul veacului al XIX-lea. Astfel, două tendințe fundamentale, pînă la un punct, antagonice și — în esența lor — exclusiviste, se afirmă energic încă în prima jumătate a acestui veac. Nu mai putem vorbi acum de acel „mare vălmășag de idei disparate", care se observă la unii autori de estetici din secolul al XVIII-lea care au avut totuși faimă și au stîrnit ecouri multiple în epoca lor. Se afirmă în secolul al XIX-lea, în schimb, contribuții de alt ordin. Depășind într-un sens pozitiv pe autorii (filosofi sau scriitori) care în secolul al XVIII-

---

36 Guido Morpurgo-Tagliabue, *Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine*, II, Paris, 1961, p. 1226 (vezi și *Estetica contemporană*, vol. I, București, 1976, p. 27 sq.

lea, în deosebi în Franța, conversau galant și empiric despre frumos, își fac loc, în secolul următor, evidente tendințe de sistematizare în cele două direcții care tind să înglobeze cu prioritate domeniul esteticii.

Astfel, pe linia inaugurată în secolul precedent de un J. Pierre de Crousaz cu *Traité du beau* (1724), William Hogarth cu *Analiza frumosului (Analysis of Beauty,* 1735) și Père André cu *Essai sur le beau* (1764) sau — în Germania — de Raphael Mengs cu *Reverii asupra frumosului (Träume über die Schönheit,* 1761) ori Joachim Winckelmann cu meditațiile sale asupra frumosului, Solger publică în 1815 opera sa capitală *Erwin*, un dialog filosofic despre frumos, din care însă exclude frumosul natural. În același timp, Schleiermacher neagă în *Prelegeri de estetică (Vorlesungen über die Ästhetik)* existența unui frumos al naturii și-i face un merit lui Hegel din această negație sau din intenția de a exclude frumosul natural din estetică. *)

În sensul opus, ca o reacție antihegeliană, apar studiile asupra „sentimentului naturii", promovate în mod remarcabil de Alexander v. Humboldt (în lucrarea sa *Cosmos*), continuate de Laprade, Biese etc., sau unele expuneri sistematice asupra frumuseților naturale, care lui Hegel îi păreau imposibile. Bratranek scrie o *Estetică a lumii vegetale (Ästhetik d. Pflanzenwelt,* 1835). Fr. Th. Vischer consacră o secțiune a Esteticii sale *(Aesthetik oder Wissenschaft d. Schönen,* 1846-1857) existenței obiective a frumosului *(aesthetica Physica)*, cuprinzînd frumusețea naturii anorganice (lumină, căldură, aer, apă, pămînt), a naturii organice vegetale, animale și frumusețea umană, cu clasificări — pe criteriul genetic și istoric — de tipuri și forme generale, speciale, individuale etc.

Pe linia observațiilor asupra lucrurilor naturale frumoase, îmbinate cu cercetările teoretice asupra frumosu-

---

*) În *Estetica sau doctrina frumosului și artelor frumoase (Estetica ossia Dottrina del Bello, e de Arti Belle,* 1831), o traducere sau adaptare a esteticii lui Francisc Picker, — P. Lichtenthal ține — am putea spune — cumpăna între cele două direcții antagoniste.

lui ale filosofilor antici, ale neoplatonicienilor și ale urmașilor lor medievali și din Renaștere, se dezvoltă în secolul al XIX-lea, deci, doctrina frumosului. Pe linii idealiste, desigur, înainte de Vischer, un Christian Weisse încearcă un sistem al esteticii ca știință a ideii frumosului (*System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 1830) — concepînd sub influența lui Hegel ideea frumosului ca existentă în afara lumii sensibile, ca realitate a conceptului de frumusețe. În a doua jumătate a aceluiași secol, sub influența pozitivismului, doctrina frumosului se complică prin doctrina urîtului și a altor categorii estetice.

Încă în secolul al XVIII-lea Friedrich Schlegel schița întîia oară o teorie a urîtului (1797). Reluată de Weisse (1830) și Ruge (1837) care se ocupă de urît și sublim, pe o linie anunțată — și aceasta — de Kant (care în 1771 publică *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*), ea atinge prin Rosenkranz, autorul unui tratat de *Estetică a urîtului (Aesthetik des Hasslichen*, 1835) un punct decisiv. Pe altă linie, în lucrarea sa *Arta și realitatea din punct de vedere estetic*, ocupîndu-se în același timp de tragic și comic, Cernîșevski dă un larg loc și sublimului etc.

Dar doctrina frumosului, care preocupă în genere pe esteticienii germani minori — demnă de atenție fiindcă ea elaborează 1) teoria frumosului natural și 2) cea a modificărilor frumosului — nu rezolvă, sub raport teoretic prea mult. Ci, plivind buruienile unui teren părăsit odinioară de Hegel, ea oferă argumente pentru cultivarea lui, întorcînd astfel gîndul spre Baumgarten. În Estetica sa, o istorie a Esteticii ca sistem științific (*Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftlisches System*, 1876), astfel, Konrad Hermann, năzuind spre o „sănătoasă întoarcere la Baumgarten“ *), e de părere că sin-

---

*) adică o reînviere și totodată o corectare, datorită noilor concepte dobîndite, a acelei „Logici estetice“, pe care vechiul filosof din secolul al XVIII-lea o încercase, cum preciza Croce.

gura soluție a fenomenului estetic trebuie căutată tot în primele investigații ale lui Baumgarten...

În aceiași ani, în Franța, un Ch. Lévèque dă o „știință a frumosului“ *(La science du beau,* 1861). În Italia, în *Del buono e del bello,* 1857, V. Gioberti nu face decît să-i reproșeze lui Hegel că a scos din estetica sa frumosul natural, dînd — la rîndul său — o teorie a frumosului fără nici un suport științific. Cîțiva ani mai tîrziu, însă, Rosmini îngloba în secția de științe deontologice a ciudatului său sistem filosofic *(Sistema filosofico di A. Rosmini Serbati,* 1886), printre altele, o știință a „Frumosului în universal“ sub denumirea de Calologie, avînd ca o parte specială estetica (cu referire la „frumosul sensibil“ și „arhetipurile ființelor“).

2

Filosofia artei

Dacă pe această linie nu putem, deci, vorbi de un progres în estetică (în sensul unor clarificări de principiu sau a unei delimitări mai precise a domeniului), pe linia inaugurată în acest secol de Hegel, privind în mod exclusiv sfera artei, estetica tinde a-și circumscrie domeniul, de preferință în jurul artei.

Pornind, ca și Hegel, de la distincția dintre concept și idee, Schopenhauer nu schimbă în esență nimic. Ci, criticîndu-l pe Kant pentru confuzia dintre cunoașterea intuitivă și cunoașterea abstractă, în doctrina reprezentării abstracte sau a gîndirii (din *Lumea ca voință și reprezentare),* studiază raporturile cunoașterii intuitive cu cea abstractă. Menținînd, deci, estetica în teoria cunoașterii (ca o gnoseologie de tip Baumgarten) însăși plăcerea estetică derivă — în concepția sa — dintr-un exercițiu al facultăților de cunoaștere, independent de voință.

Esteticienii germani minori, pornind de la Hegel, bazîndu-se în fond pe estetica sa, fără a rezolva sub raport teoretic problemele (plasînd estetica în aceleași tipare), încearcă — fără un ecou în epocă — vagi ieșiri din

impas. Astfel, Karl Friedrich Eusebius Trahndorf vede în estetică o doctrină a concepției despre lume și artă (*Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1827), iar K. F. Krause, un apologet al frumosului, în *Abriss der Aesthetik*, 1837, definește estetica o „filosofie a frumosului și a artelor frumoase", în limitele stabilite de Hegel.

Abia Fr. Th. Vischer, al cărui sistem a întîlnit adepți și în afara Germaniei (de pildă Maiorescu la noi) încearcă — deși fără mari perspective — o nouă sinteză. Concepînd estetica drept „știința frumosului", cel mai real estetician al Germaniei, ba chiar esteticianul german prin excelență, cum îl numea Croce, caută să împace doctrina frumosului cu o filosofie a artei. Dar, de la nivelul unei concepții care era aceea a unui Hegel corupt („Am construit de la început după stilul hegelian de modă veche", scrie el), plasînd arta în același context ca și Hegel (inversîndu-i doar ordinea în raport cu religia și filosofia), bătrînul Vischer înalță mari aripi în aer, fără a clinti în fond știința din loc.

Nici italianul Francesco de Sanctis, coleg la Zürich cu Vischer, deși mai degajat în concepții (în vremea cînd Hegel era stăpîn pe cîmpul de luptă, el își formulase rezervele sale și nu acceptase apriorismul, triada și formulele lui) nu face efectiv un pas înainte, de vreme ce „n-a reușit niciodată să-și dezvolte cu rigoare științifică propria teorie, și ideile estetice au rămas la el o simplă schiță a unui sistem, niciodată bine legat și demonstrat" [37]. Într-un sens mai coerent, Taine, în Franța, adoptă termenul de *filosofia artei*, lansat de Hegel. Pornind de la ideea că dacă am ajunge la definirea naturii și lămurirea condițiilor de existență ale fiecărei arte, am avea atunci o explicare complexă a artelor frumoase și a artei în genere, adică o filosofie a artelor frumoase, — „aceasta e ceea ce se numește estetică", năzuind spre o estetică „modernă", — în concepția sa — „istorică și nu dogmatică" (fiindcă nu impune precepte, ci constată legi), Taine se detașa în fond de „vechea estetică" speculativă

---

37 Benedetto Croce, *Estetica*, București, 1970, p. 425

(„care dădea mai întîi definiția frumosului și spunea, bunăoară, că frumosul este expresia idealului moral" etc., și apoi, plecînd de aici, ca dintr-un cod de legi, absolva, admonesta și ghida" [38]). Teoria sa, formulată în perioada înfloririi pozitivismului, tinde să elimine deci interpretarea metafizică a artei. Și, deși sub influența lui Hegel în concepția artei ca o reprezentare a idealului sau în preocuparea sa de a stabili tipurile artistice care s-au succedat pe scena istoriei, explicînd nu atît prin mișcarea ideii cît prin condițiile obiective, concrete ale mediului cosmic și social, care o influențează, creația artistică, Taine reduce înrîuririle asupra artei la acțiunea mecanică a celor trei factori, cele trei mari forțe care determină producerea operelor de artă și ivirea marilor personalități creatoare — în concepția sa — rasa *), mediul și momentul. Văzînd astfel în apariția operei de artă în genere un proces de mecanică al cărui efect e un compus determinat de grandoarea și direcția forțelor care-l produc, Taine constată o evoluție după legi cauzale avîndu-și sursa nu în spirit ci în factorii care explică ambianța globală istorică și psihologică în care arta apare și se dezvoltă după legi naturale. Chiar dacă Taine extinde metoda pozitivistă sau teoria acțiunii determinante a factorilor prestabiliți dincolo de limitele în care aceasta putea fi legitimă, — cînd idealist, cînd „aproape marxist" (Plehanov), — deși el concepe ideea unei „științe a frumosului" sub influența lecturii asidue a cursului de estetică al lui Hegel [39], de pe poziții care dacă nu contrazic, depășesc oricum optica maestrului său, Taine are în fond meritul de a plasa estetica pe terenul istoric. Dar, adesea simplist și mecanic, privind drept cauze factori explicativi și nu atît genetici, neținînd seama de coeficientul individual al creației artistice, și elaborînd mai degrabă principiile fundamentale ale istoriei artei decît

38 H. Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, 1924, p. 11-12
*) concepută aci nu în spirit rasist.
39 D. D. Roșca, *Influența lui Hegel asupra lui Taine*, București, 1968, p. 261

criteriile filosofice ale științei sale, Taine restrînge în fond domeniul esteticii și nu rezolvă problema esențială a acestei științe privind statutul ei teoretic.

3

Noi tendințe în estetică

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea însă accentul pe artă tinde să prevaleze asupra frumosului. Estetica înclină în aceeași direcție.

Contemporanii lui Taine, Antonio Tari în Italia, sau Max Schasler în Germania, mai încearcă o sinteză, menținînd — într-un sens relativ — echilibrul în vechea optică. Mesager al esteticii idealiste germane în Italia, Tari dă o *Estetica ideale* în 1863, cuprinzînd trei volume, care împart domeniul esteticii în Estesionomie, Estesigrafie și Estesipraxie, corespunzînd 1) metafizicii frumosului, 2) frumosului natural și 3) doctrinei artelor, smulgînd de pe tron Frumosul, substituindu-i Esteticul (frumosul fiind doar „un prim moment al acestuia, un simplu început de viață estetică").

În Germania, Lasaulse publică în 1860 o „filosofie a artelor frumoase" *(Philosophie der Schönen Künste)*. Și, în curînd, Max Schasler, pornind de la idealismul absolut (realism-idealism, cum îl numea el) dă o nouă estetică definită „filosofia frumosului și a artei" — o știință care „incorect ar fi știință a două lucruri" (Croce), pretinzînd să-și bazeze definiția sa pe ideea că nici frumosul nu există numai în artă, nici arta nu are de-a face numai cu frumosul.

Dar, odată cu Schasler, sfera esteticii fiind cea a intuiției *(Anschauung)*, o sferă a unității indivizibile și a absolutei concilieri între spiritul teoretic și practic, în care — într-un anume sens — s-ar desfășura cea mai înaltă activitate umană, estetica întîmpină o nouă orientare. Anunțată, de fapt, în pragul secolului al XIX-lea de Schopenhauer, o astfel de mutațiune a problemei se putea opera, observă Tudor Vianu, în acea ramură a idea-

lismului pentru care opera de artă nu este întruparea ideii în materie sensibilă ci evocarea ideii însăși. Această variantă a idealismului estetic, căreia Eduard von Hartmann i-a dat odată numele de idealism abstract, producea astfel în locul unei filosofii a artei, o teorie a *intuiției estetice*.

Transformarea esteticii într-o teorie a intuiției estetice deschidea însă calea psihologismului care, începînd cu a doua jumătate a secolului trecut „tindea să coloreze întregul domeniu al cercetărilor care ne interesează“ [40]. De aci, pe de o parte, un nou vad al esteticii, pe de alta noi complicații ce apar, dacă nu în teoria în tratarea domeniului acestei științe. De aci noi perspective privind, pe de o parte obiectul, pe de alta metodele ei ca știință ce-și caută locul și rostul în cadrul culturii moderne.

Pe această linie, F. H. V. Kittlitz studia în *Psychologische Grundlage für eine neue Philosophie der Kunst*, 1863, baza psihologică a unei noi filosofii a artei. Curînd apoi Kirchmann, autor al unei Estetici pe bază realistă (*Aesthetik auf realisticher Grundlage*, 1868) se orientează în aceeași direcție.

Spre același torent al esteticii psihologice se îndreaptă în fond Allen, cu *Estetica fiziologică*, 1877, fără prea mult control științific, atent la procesele fiziologice care ar fi cauza plăcerii în artă ; apoi Helmholtz, Brücke și Stumpf, care în lucrările lor apărute între anii 1863-1883 comunică rezultatele unor investigații fizico-estetice (din domeniul opticii și acusticii) privind mai ales procesele fizice ale tehnicii artistice și ale resurselor plăcerii estetice în pictură și muzică.

Pe aceeași linie, Diez cu *Teoria sentimentului ca fundament al esteticii*, 1892, nu face decît să justifice noua orientare a esteticii la începutul veacului nostru, odată cu scrierile lui Karl Gross, Th. Lipps și Johannes Volkelt, reluată în Germania cu un nou avînt.

---

40 Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, București, 1934, p. 27-28

Paralel, culminînd în a doua jumătate a secolului al XIX-lea lupta dintre estetica conținutului *(Gehaltsaesthetik)* și estetica formei *(Formaesthetik)*, cu toată diversitatea unor poziții teoretice net antagonice, o nouă direcție se anunță în estetică prin Gustav Fechner, părintele esteticii experimentale.

Dacă — observa Tudor Vianu — contrastul ireductibil dintre formalism și idealism și multitudinea sistemelor aparținînd celor două directive puteau da impresia că este ceva fals în însuși fundamentul lor, o nouă tendință, prin ea însăși modernă, tributară într-un sens pozitivismului, se afirmă acum inversînd perspectiva de bază a esteticii și modificînd instrumentele ei.

Vechile sisteme pornind teoretic de la un concept stabilit despre artă sau despre frumos devin ireconciliabile în baza diversității lor, mai exact, a opoziției acestor concepte. De aci ipoteza că poate duce la țel o altă cale, care plecînd de la experiența reală a artei (experiența psihologică) s-ar înălța prin deducție la un concept general al artei. Acestei tendințe îi dă curs Gustav Fechner, care — renunțînd la încercarea de a determina în principiu esența obiectivă a frumosului — în numele unei estetici de jos *(von Unten)* respinge estetica metafizică, de sus *(von Oben)*, ce se referă — după Fechner — la cea inductivă precum filosofia naturii se referă la fizică.

Deși contribuția sa, practic discutabilă, e sub raport teoretic neconcludentă, Fechner inaugurează o metodă în estetică (metoda experimentală) bazată pe anchete laborioase, chiar dacă — private de un subtil spirit critic — stîrnesc azi surîsul. Fără a reuși să aplaneze opoziția dintre cele două tendințe opuse : a esteticii conținutului (care înzestra arta cu un conținut ideal) și a esteticii formei (care vedea în ea un sistem de relații formale), însumînd rezultatele experiențelor sale *), Fechner dovedea că opoziția stabilită de Kant între frumusețea cu sau fără conținut (după cum este vorba de frumosul din artă sau de

---

*) vădind posibilitatea abordării cantitative, matematice a plăcerii estetice.

cel din natură), care a dus la evoluția ulterioară a esteticii în cele două direcții, se suprimă — într-un sens — în plăcerea estetică ce-și află resursele deopotrivă în formă și în conținut.

IV

1

Estetica în secolul XX
Psihologismul

De aci, după Fechner, un nou val de studii dedicate plăcerii esteticii înseși, care — pe linia esteticii psihologice — continuă cu adepții teoriei „simpatiei“ estetice în primii ani ai noului secol.

În 1902 Karl Gross dă lucrarea sa *Plăcerea estetică (Der aesthetische Genuss)*, Th. Lipps studiază apercepția estetică în *Von der Form der aesthetischer Aperzeption* (1901), teoretizînd „simpatia“ estetică. Iar Volkelt publică un sistem de estetică *(System der Aesthetik*, trei volume, 1906-1914), orientat în aceeași direcție.

O încercare de a mijloci în conflictul dintre cele două direcții opuse în secolul precedent, teoria simpatiei estetice *(Einfühlung* *)) va avea o lungă carieră în secolul XX.

Avînd în vedere momentul cînd intimitatea noastră subiectivă fuzionează total cu obiectul estetic, acesta fiind recreat de subiect printr-o imitație interioară *(innere Nachahmung)* cum o numește Karl Gross și Th. Lipps, teoria „simpatiei“ îngustează de fapt sfera esteticii. Dacă sentimentul estetic de simpatie (intropatie sau empatie) este nu numai un mod al plăcerii estetice, ci însăși plăcerea estetică **), obiectul estetic trebuie privit (studiat

---

*) termen lansat în 1872 de Robert Vischer, fiul lui Fr. Th. Vischer.

**) Orice plăcere estetică este bazată în ultimă analiză numai pe simpatie și pur și simplu pe ea, scrie Lipps.

și apreciat) doar prin prisma ecoului pe care-l trezește în subiect...

Idealism subiectiv, ducînd la negarea esteticului din realitate *), doctrina simpatiei consideră sentimentul estetic independent de obiect : „Obiectul simpatiei este eul nostru obiectivat transpus în alții și de aceea regăsit în ei. Noi ne simțim în ceilalți și îi simțim pe ceilalți în noi“... Prin însuși acest fapt, obiectele estetice fiind doar forme care generează sau mai exact sugerează un conținut, rămîn — ca atare — în afara esteticii și a posibilităților ei științifice de investigație. Și dacă se suprimă eroarea de a privi izolat conținutul și forma (cum ele nu există decît în unitatea deplină și inanalizabilă avîndu-și sediul în subiect) se suprimă formal. Căci potrivit teoriei simpatiei estetice, atitudinea noastră subiectivă percepe doar forma unei aparențe inoculîndu-i un conținut. Obiectele estetice au o adîncime, o viață interioară pe care le-o atribuim noi după ce s-a trezit în propria noastră intimitate subiectivă.

Legată de unele dificultăți ce n-au întîrziat să apară **), soluția simpatiei estetice a stîrnit vii reacții. Astfel, Konrad Lange, pornind de la studiul istoriei artei și nu de la psihologie, în lucrarea sa *Esența artei (Das Wesen der Kunst,* 1901) dădea o primă replică.

Văzînd în plăcerea estetică efectul formării simultane a două serii de reprezentări (artă și natură, aparență și realitate, percepție sensibilă și sentiment), Konrad Lange arăta că nu e vorba aci de o percepție subiectivă ci de anumite raporturi legitime între cele două serii de reprezentări. În urma contemplării vieții și a naturii, noi cunoaștem *obiectele* pe care artistul vrea să le prezinte

---

*) Obiectul real e numai condiția realizării esteticului din subiect, scrie Volkelt ; „Mă degust pe mine în obiectul estetic. Mă trăiesc sau mă simt pe mine în el“, scrie Lipps.

**) dacă în starea estetică fuzionăm cu obiectul simpatiei noastre, dacă între noi și acest obiect dispare orice distanță, atunci nu se mai poate menține nici un fel de conștiință despre caracterul particular al obiectului, observa Tudor Vianu.

în tabloul său (Un om care n-ar fi văzut niciodată natura, n-ar putea aprecia estetic un tablou...)

Dacă — pentru a ruina însă psihologismul — Lange se instalase în mijlocul lui, elaborînd tot o teorie a stării estetice, ideile sale oferind perspectiva unui nou punct de vedere, dezvoltau pe alt plan problema atinsă în cadrul școlii lui Lipps, una din cele mai influente școli estetice ale vremii.

Vremea cerea însă o schimbare mai hotărîtă de poziție și metodă. Studiile de estetică — arăta Tudor Vianu — căzuseră aproape în întregime spre finele veacului trecut și începutul veacului nostru în puterea psihologiei. Sprijinită pe singurele mijloace ale unei poziții psihologice, estetica putea simți cum se tocește în mîinile ei instrumentul de cunoștință expertă a artei. În aceste condiții se simțea tot mai mult nevoia unei estetici care să pornească de la cunoașterea vie a artei și a împrejurărilor în care creează artistul, iar nu de la aceea a reacțiilor ei subiective etc.

2

Intuiționismul (Bergson și Croce)

O nouă direcție, axată pe estetica intuiției, ca o reacție împotriva psihologismului, se anunță în pragul secolului nostru cu gînditori ca Bergson și Croce.

Cum H. Bergson susține existența unei cunoașteri intuitive (o intuiție a existenței intime a realității, în formele ei inaccesibile cunoașterii empirice și raționale), superioară cunoașterii intelectuale, el nu se distanța în fond de școala lui Lipps. Ci, numind intuiție „*simpatia* prin care ne transportăm în interiorul unui obiect, pentru a coincide cu ceea ce el are unic și prin urmare inexplicabil“, sublinia că pentru a intui lucrurile trebuie să simpatizăm cu ele, căci fără simpatie nu există intuiție. Dar, cum — în concepția sa — intuiția nu e o operație comunicabilă cu ajutorul limbajului, ci e un act *personal* și *inexprimabil, inefabil* și deci *incomuni-*

cabil, el îngusta în fond sfera simpatiei estetice. Creația artistică, obiectivarea unei viziuni pur interioare, devenea — în concepția sa — artă pură, creație de dragul creației și — aici — intuiția estetică, eliberată de orice influență a materiei, spiritul total despovărat de nevoile practice sînt apreciate ca fiind domeniul principal care trebuie cercetat. Ceea ce în optica unui idealism subiectiv *à outrance* ducea — pe alt plan — la dizolvarea esteticii, la surparea înseși bazelor acestei științe.

Definind — în alt sens — arta ca intuiție, de pe poziții ce-l transcend pe Bergson, Croce acordă esteticii un nou suport teoretic. Dar, în același timp, limitînd-o la artă (dacă orice intuiție — în concepția sa — este artă, și capacitatea artistică există potențial în fiecare om, și doar o diferență cantitativă, empirică, dar nu de esență, separă geniul de omul comun), Croce restrînge în fond sfera esteticii la frumosul artistic, creație a omului. Și exclude din cadrul ei — ca și Hegel — frumosul natural, un întreg sector al esteticii tradiționale. Dar intuiția — în concepția sa — este expresie și ea nu există decît în măsura în care se poate obiectiva în expresie. Ea este, în sfîrșit, prin aceasta chiar formă. Estetica studiază, astfel, după Croce, formele de manifestare ale expresiei, spre a determina pe această bază valoarea și caracteristicile operei de artă, ale esteticului.

Dar, forma e — pentru Croce — elaborarea, adică activitatea spirituală a expresiei, în opoziție cu conținutul, care este materie. Astfel estetica se va întemeia pe ideea că arta se identifică cu însăși forma ei expresivă, în ultimă instanță, limbajul. Această idee a fost sistematic dezvoltată de Croce întîia oară în lucrarea sa *Tesi fondamentali di un' estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* (1900) și apoi într-o formă mai completă în *Estetica* sa din 1902, definită ca o știință a expresiei și lingvistică generală.

Privită în cadrul unui sistem unitar, conceput ca o „filosofie a spiritului“ — în care esteticii, ca primă treaptă a filosofiei cunoașterii (a teoriei) îi urma logica

— estetica devine la Croce o știință a formei intuitive a spiritului. Ea împarte — deci — filosofia cunoașterii (teoria) cu logica, știința formei logice a spiritului, dublate — în cadrul acestui sistem — de economie și etică, corespunzînd fiecare formei respective (economice sau etice) a spiritului, din filosofia acțiunii (a practicii). Știință a cunoașterii intuitive, estetica e, astfel, la Croce știința expresiei și a lingvisticii, identitatea dintre artă și expresie ducînd — în concepția sa — la identitatea dintre lingvistică și estetică. „Știința artei și cea a limbajului, estetica și lingvistica, concepute ca științe propriu-zise, preciza Croce, nu sînt două lucruri distincte, ci unul și același lucru. Lingvistica generală, în ceea ce are ea reductibil la filosofie, nu este altceva decît estetica... Filosofia limbajului și filosofia artei sînt același lucru. Pe o anumită treaptă de elaborare științifică, lingvistica, ca filosofie, trebuie să se contopească cu estetica, și se contopește, de fapt, fără să lase reziduuri". [41]

De aci dificultăți care pun în discuție nu numai locul esteticii, dar și situația ei ca știință în sistemul lui Croce.

Admițînd că se poate vorbi de estetică întocmai ca despre o poetică generală (fără ca prin aceasta să fie epuizată noțiunea de estetică), sau ca fiind „totalitatea tuturor limbajelor din toate artele", esteticienii marxiști arată că „în ce privește însă lingvistica propriu-zisă, filosofia limbii și filosofia artei urmăresc scopuri complet diferite... și filosofia limbii face nemijlocit parte din domeniul științei, dar nicidecum din cel al esteticii" [42].

Avînd, de fapt, meritul de a privi, totuși, arta în totalitatea ei ca limbaj, stabilind — pe alt plan — elementul comun tuturor artelor (deși în concepția sa limbajul artistic e privit metafizic, nediferențiat), Croce așează estetica alături de logică, menținîndu-se în optica lui Baumgarten. Dar expresia artistică nu poate fi subsumată — la Croce — conceptului logic. Separînd categoric

---

41 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 211-220

42 G. Dubov și V. Polițti, *Benedetto Croce și criza esteticii burgheze*, în *Studii critice de estetică*, București, 1966, pp. 117-118

pe acest plan estetica — ca parte integrantă a filosofiei cunoaşterii (a teoriei) în care spiritul teoretic se exprimă sub forma individualului — de logică (în care spiritul teoretic se manifestă sub forma universalului), fără a ieşi din impasul lui Baumgarten, Croce postula absoluta incompatibilitate a ştiinţei cu arta, ceea ce însemna a pune în cele din urmă la îndoială însuşi dreptul esteticii la existenţă, privînd-o de atributele sale logice, raţionale, intelectuale, ştiinţifice.

Privind el însuşi estetica drept ştiinţa cunoaşterii intuitive, ca o ştiinţă a intuiţiei în genere, a treptei intuitive a cunoaşterii, reducînd intuiţia la expresie, Croce o trata sub aspectul ei pur formal. Ignora *existenţa* estetică a artei, aspectul ei de *creaţie* a spiritului (rezervat în sistemul său voinţei ca formă a spiritului practic). Şi izola însăşi arta — în *Estetica* sa — ca o primă treaptă a cunoaşterii (primare, prelogice)...

Formalismul acestei concepţii a lui Croce, respins chiar de adepţii săi cei mai zeloşi (care nu acceptă identitatea dintre estetică şi lingvistică) îl obligă la multe revizuiri. Estetica sa, ca o barcă pe valuri, se avîntă într-un lung şir de contradicţii, care — în cele din urmă — o strivesc.

Substituind, mai întîi, sub raport filosofic, conceptului dezvoltării lineare a spiritului pe cele patru trepte (estetică, logică, economie şi etică) pe acela — mai concret — al vieţii, al unei naturi în afara spiritului, al înseşi vieţii practice în care culmina cercul spiritual precedent, Croce înţelege să satisfacă exigenţa unităţii cu teoria „circularităţii“ formelor spiritului, corectînd caracterul rigid şi mecanic al doctrinei sale. Iar pentru a salva estetica formală şi estetica psihologică de unilateralitatea lor, Croce încearcă în curînd prin intermediul conceptului de „liricitate“ a plasa arta într-o nouă sinteză, ca expresie a unui interior, ca percepţie imediată a imaginii sensibile în care materia şi forma apar într-o inseparabilă unitate. Deja în conferinţa sa *Intuiţia pură*

și caracterul liric al artei, ținută în 1908 la Heidelberg, reluată apoi în *Breviario di estetica, Nuovi saggi di estetica* și *Aesthetica in nuce* (în care doctrina sa apare în forma ei cea mai matură), Croce abandona intelectualismul inițial, unilateral al primelor formulări unde arta apărea doar ca o formă a cunoașterii, și încerca astfel să justifice caracterul emotiv și contemplativ, practic și teoretic al artei, conciliind estetica conținutului cu estetica formei.

De aci un nou val de contradicții și — în albia idealistă a sistemului — noi salturi în gol. Dacă în prima *Estetică* autonomia artei și distincția treptelor erau stabilite în dauna supoziției idealiste a caracterului unitar și absolut al spiritului în orice moment și act al său, în scrierile ulterioare unitatea concepției se sacrifică în dauna consecvenței sistemului. Lărgirea conceptului despre artă al lui Croce, realizabilă doar prin noi concesii, provoca noi fisuri sistemului său.

Astfel, cel mai complicat sistem științific și filosofic al vremii, cum a fost definit, sistemul lui Croce oferă esteticii un suport teoretic fluctuant și labil. În decursul întregii lui activități, timp de aproape o jumătate de secol, Croce își dezvoltă cu inconsecvență concepțiile estetice, încît s-a observat, chiar, că în realitate e mai ușor să deduci dintr-o singură lucrare a sa cîteva filosofii ale artei (adesea mai bine de trei) decît o singură filosofie armonioasă și închegată din toate lucrările sale. „Determinat de falsitatea pozițiilor ideologice de la care a pornit și care au denaturat nu odată pătrunderea sa — adesea corectă și profundă — în esența problemelor artei, dramatismul întregii lui activități teoretice e, totodată, în funcție de faptul că în concepția sa, remarcă exegeții marxiști vorbind de „declinul și prăbușirea esteticii lui Croce“, s-au reflectat toate, sau aproape toate contradicțiile și deficiențele esteticii burgheze contemporane.[43]

---

43 *Ibid.*, p. 70-99

3

Estetica fenomenologică

Dar, în secolul XX se ivesc elemente noi, care ridică o serie de probleme. Odată cu „reînvierea triumfală și copleșitoare a vechilor erori", care păreau — cum gîndea Croce — depășite, apar noi complicații privind sfera și domeniul esteticii. Obiectul acestei științe e supus unor aprige, necurmate discuții. Se dezvoltă, pe un plan, se mențin vechi tendințe. Se impun, pe alt plan, simultan noi direcții.

Ca o reacție împotriva subiectivismului esteticii psihologice apare, în secolul nostru, estetica fenomenologică. Fondată de Husserl și dezvoltată apoi de Max Scheller, fenomenologia devine una din orientările filosofiei idealiste cele mai influente, găsindu-și adepți ca Moritz Geiger, N. Hartmann și — printre alții — Roman Ingarden și Mikel Dufrenne, sau Camil Petrescu și Victor Iancu, la noi.

Dînd o nouă accepție intuiției ca mijloc de cunoaștere (exprimabilă și comunicabilă, călăuzită și susținută de factorii intelectuali), Husserl lansa — în fond — o nouă metodă de cercetare, declarată în curînd unicul mijloc de a afla adevărul. Esența cunoașterii logice nu constă în deducție sau inducție, ori demonstrație, ci în intuiția nemijlocită, directă a trăsăturilor fundamentale ale existenței, în cunoașterea și exprimarea acestora în realitatea exterioară. Un apel la realitatea empirică a faptelor, la examinarea fenomenului artistic *ut sic* fără a gîndi în mod speculativ asupra lui, o întoarcere la obiect sau la lucruri, *zu den Sachen selbst* (Husserl) definește metoda fenomenologică. De aci, cum scria Tudor Vianu, impresia că silințele care o animă decurg într-un curios paralelism cu acelea care însuflețeau altădată reforma pozitivistă. De o parte și de alta aceeași voință agnostică, aceeași tendință de a te refuza cauzelor și substanțelor, pentru a te menține în regiunea exclusivă a fenomenelor. Dacă autonomizarea esteticii, constituirea ei ca o disci-

plină particulară independentă — un proces deschis cu ajutorul metodei fenomenologice — amintește pozitivarea științelor, reclamată altădată de Auguste Comte, estetica fenomenologică este pozitivistă într-o măsură mult mai largă decît Filosofia artei a lui H. Taine, care nu era totuși străin de gîndul că aplică în estetică programul lui Comte. [44]

Fără a da propriu-zis o nouă încadrare esteticii ca știință și o nouă perspectivă asupra domeniului ei, metoda lui Husserl reprezintă — pe un plan — un progres în estetică. Mai întîi, circumscrie obiectul estetic (nu obiectul esteticii...) cu proprietățile lui intrinsece, independente de relațiile sale cu alte lucruri sau cu subiectul sub raport psihologic. O reacție împotriva tendinței de a dizolva, așadar, obiectul estetic în condițiile lui cauzale ori efectele lui emoționale etc., privind opera de artă ca un obiect în propriul său drept (*in its own right,* cu expresia lui Bell). Ceea ce însemna — pe de o parte — un afront adresat speculației asupra motivelor exterioare ale activității creatoare a artistului sau a semnificației metafizice a artei și un imbold spre strădania de a studia îndeaproape și de a descrie cu exactitate „ce fel de lucru este arta și valoarea estetică, ce trăsături le distinge de celelalte obiecte ale realității și de celelalte valori ale spiritului".

Dacă veacul al XIX-lea a văzut înmulțindu-se la nesfîrșit numărul psihologilor și sociologilor, al etnografilor, economiștilor, fiziologilor și psihiatrilor care își aduceau contribuția lor la luminarea motivelor și a mecanismului creației artistice și a emoției estetice, multe din aceste cercetări savante porneau — observa Tudor Vianu — de la o reprezentare cu totul sumară și imperfectă a obiectului pe care îl explicau; încît se ajungea la situația cu totul paradoxală că se tindea la explicarea unor fenomene în ele însele rămase obscure. Estetica fenomenologică a însemnat „o reacție față de această

44 Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, București, f. a., p. 98

stare de lucruri". Ea marchează momentul în care direcția studiilor de estetică trece din nou în mîna unor oameni care au experiența apropiată și familiară a realității estetice, adică a unor cercetători pentru care conștiința vie a acestora din urmă nu se îneacă în preocuparea de a le găsi cauzele empirice sau semnificația filosofică... Restituind bogăției realității „drepturile ei" — cel puțin teoretic — fenomenologia înclina spre un „pluralism necesar chiar lucrării de nuanțare a explicației" și — ipotetic — spre o mai fină cunoaștere a cauzelor, deschizînd — pe acest plan — noi orizonturi esteticii genetice și explicative. Meritul esteticii fenomenologice stă în descoperirea adevărului că există structuri obiective ale artei și în îndrumarea cercetării către studiul lor descriptiv.[45] Nu e mai puțin adevărat că limitele acestei metode (dacă nu putem vorbi aci de un sistem) se resimt, pe de o parte, în contradicțiile, pe de alta în ambițiile filosofice ale adepților săi.

Mai întîi, dacă Geiger susține ideea orientării esteticii spre percepția esențelor nu ca ceva constînd în ele însele ci ca „ceva constînd în obiect", și în acest mod el plasează estetica — teoretic — pe solul obiectivismului *(auf dem Boden des Objektivismus)*, pentru același Geiger esteticul constă „nu în constituirea *reală* a obiectului, ci în constituția fenomenală". Ceea ce vine din paradoxul metodei fenomenologice. Ea are în vedere nu lucruri reale, nu obiecte concrete și reflectarea lor în conștiință, ci obiectele „ideale" care n-au nici o legătură cu lumea materială și cu obiectele concrete care ne cad sub simțuri. Bazată — în fond — pe descrierea datelor nemijlocite ale conștiinței, pe intuiția intelectuală cu ajutorul căreia se ajunge la înțelegerea „esenței" obiectelor ideale, ea declară însă formele și relațiile logice ca o existență „ideală", primordială, în care prin intermediul intuiției scoatem în evidență principiile și conținutul științei ca și trăsăturile fundamentale

---

45 *Ibid.*, p. 99-100

ale realității. Dualitatea dintre obiectul real (obiectiv existent) și cel ideal, aflat în conștiință (în conștiința pură, transcendentală, nu în conștiința noastră reală), circumscrie domeniul investigat de această metodă, redus la existențialitatea ideală a lumii fenomenale, deși independent de conștiință, în funcție de datele ei...

Această contradicție de fond a metodei fenomenologice se reflectă *eo ipso* în estetică. Desprinzînd arta de coordonatele ei temporale, istorice, estetica fenomenologică nu se preocupă atît să explice opera de artă în sine, să-i cunoască structura interioară și multiplele ei implicații în lumea reală, cît să descifreze esența ideală a operei, să cunoască structurile ideale ale artei, să inventarieze „într-un spirit oarecum alexandrin“ (Tudor Vianu) aceste structuri.

În al doilea rînd, ingustînd — pe de o parte — domeniul esteticii, ea îl lărgea — pe de alta — în mod considerabil.

În concluziile sale la *Logica formală și transcedentală,* Husserl dă unei estetici transcedentale „lărgite“ (depășind astfel termenii kantieni) sarcina unei prime întemeieri radicale a unei „logici a lumii“ *(Welt-Logik)* ca o ontologie eidetică a unui „apriori universal“. El adăuga că acest *logos* al lumii estetice se preta unei științe autentice în măsura în care reușea să fundeze propria cercetare constitutivă transcendentală, și că o atare anchetă se pune ca o „știință extrem de bogată și de dificilă“.[46]

Dificultățile unei astfel de științe estetice fenomenologice (și „transcendentale și radicale“), întrevăzute de altminteri de însuși Husserl, reies profilate din această idee, dacă nu din însuși sensul general al gîndirii sale. Rezultă că această știință estetică transcedentală se constituie ca analiză estetică a percepției, a intuiției și a imaginației și de asemenea a instituirii posibile a prezenței în obiectul estetic sau artistic. O cercetare de acest gen implică îndeosebi că cercetătorul se mișcă înlăuntrul unor

---

46 Ed. Husserl, *Formale und Transcendentale Logik,* Halle, 1929, p. 256-257

sfere variate de relații și nu e fixat la o polaritate sau alta (la subiect sau la obiect, la eu sau la lume), ci se mișcă în relație... Or, intervenția reflecției în această relație, adică integrarea experienței la condițiile experienței înseși, sau inserția cercetătorului în dinamica cîmpului, reclamă o teorie generalizată a imaginației creatoare, pusă în strîns raport cu o teorie a percepției în genere. [47]

Pe de o parte, așadar, o alunecare spre pozitivism. Pe de alta, metafizică pură. Pe de o parte, estetica înțeleasă ca o disciplină filosofică ce se comportă față de știința particulară a esteticii întocmai ca filosofia naturii față de științele naturale (Geiger). Pe de alta, o estetică privită de Husserl ca „o logică a lumii"...

Avînd astfel cînd o sferă prea îngustă, cînd o sferă prea largă, oscilînd între polii unor vii contradicții, estetica fenomenologică nu rezolvă problema definirii domeniului propriu al esteticii. După cum, în același timp, unicitatea și originalitatea operei de artă fiind socotite de fenomenologi ca o piedică în calea descrierii și teoretizării artei, ea lasă în suspensie obiectul estetic, problemele lui.

În al doilea rînd, dacă știința estetică este una din puținele discipline care nu vor să cerceteze realitatea de fapt a obiectelor lor, și de îndată ce intră în joc chestiuni de realitate sau chestiuni de dependențe demonstrabile prin raționament, trec pe primul plan alte metode, cum spunea Geiger, sfera de aplicație a metodei fenomenologice este aci limitată. Și, deși se constituie sub steaua ambiției de a „renunța la ipoteze cu privire la firea adîncă sau la modul de producere al fenomenului estetic, pentru a-l considera în el însuși și a-l descrie în alcătuirea lui", — dacă astfel de *probleme constituționale* nu pot fi soluționate prin investigații de esență fenomenologică, și ultimul rezultat la care poate ajunge știința particulară a esteticii e să sistematizeze întregul dome-

---

47 Dino Formaggio, *L'idea di artisticità, Della „morte dell' arte" al Ricominciamento dell'estetica filosofica*, Milano, 1962, p. 263-264

niu estetic cu ajutorul unui număr mic de principii valorificatoare —, ea creează în fond noi și adînci complicații acestei științe. Iar, prin excluderea din sfera sa de investigație a studiului raporturilor dintre artă și realitate, dintre ceea ce semnifică arta ca reflectare specifică a lumii reale, prin introducerea termenilor de exclusivitate între ideal și real în artă, metoda fenomenologică, cu toate contribuțiile ei, a condus adeseori arta și cercetarea estetică spre zonele iraționalismului, la separarea metafizică a factorilor de valoare, de formele lor de esențializare.[48] Și, în ciuda ideii de a apare sub steagul anti-psihologismului, bazată — în esență — pe metoda intuiției, de pe poziții idealist-subiective dînd — în ultimă instanță — fenomenologia plăcerii estetice, ea recidivează în psihologism.

În fine, prin lipsa unei argumentări științifice, prin importanța dată intuiției și mai ales prin specificul acestei intuiții, într-un anume sens „o metodă literară“[49], ea își bara — în fond — calea. În acest sens, fără capacitatea de a pătrunde interioritatea actului estetic în genere, privind însușirile exterioare ale artei, cum admit și exegeții idealiști, „poziția fenomenologică nu e concluzivă, ci pur descriptivă“.[50]

Dacă pentru adepții „simpatiei estetice“ frumosul și arta sînt studiate prin prisma acțiunii lor psihologice asupra noastră, iar în estetica fenomenologică „esența“ creației artistice, structura permanentă și ideală a formelor ei tipice constituie un obiectiv al cercetării, opoziția dintre teoriile simpatiei și intuiției estetice, observa Tudor Vianu, reproduce vechiul contrast dintre idealism și formalism, mai exact, dintre estetica conținutului și estetica formei.

Paralel, pe alt plan, vechea „dicotomie originară“, care traversa în esență gîndirea estetică a secolului al XIX-lea,

---

48 Gh. Stroia, *Obiectul, metodologia și însemnătatea esteticii*, București, 1967, p. 33-34

49 Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, f. a., p. 195

50 Franco Miele, *Teoria e storia dell'estetica*, Roma, 1965, p. 629

se afirmă din nou și mai categoric în secolul nostru. Dacă simpatia estetică poate fi declanșată și în contact cu natura, iar intuiția estetică reprezintă în esență un mod special de organizare a lumii și presupune activitatea artistului, una echivalează cu o teorie subiectivă a frumosului, cealaltă cu o teorie specială a artei.[51] Dar subiective — în fond — deopotrivă, deci irelevante sub raport științific, în diversitatea lor, teoriile simpatiei și intuiției estetice, în ciuda unor noi și importante eforturi de a delimita sfera acestei științe, nu pot scoate estetica din impasul în care o lăsa de fapt secolul al XIX-lea.

V

1

Estetica și „știința generală a artei".

Secolul XX prelua — pe acest plan — o discutabilă și grea moștenire. În același timp, secolul unor grave mutații sociale, politice și ideologice și al unor noi și largi perspective privind dezvoltarea culturii și artei — secolul XX pune estetica în fața unor noi și grele încercări. Pe de o parte, gîndirea estetică a vremii nu mai poate ignora procesele vii ale evoluției contemporane a artei, care parcurge una din cele mai agitate etape din istoria ei. Pe de alta, însăși soarta acestei științe, ale cărei domenii sînt încă în litigiu, e pusă în joc.

Dacă o teorie a frumosului propriu-zis, pentru care estetica vremii nu mai prezintă un special interes, părea acum tardivă, sau anacronică (dacă nu imposibilă), o teorie a artei, independentă de științele care-i pot veni

---

51 Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, București, 1934, p. 35

în sprijin, devenea cu atît mai mult necesară cu cît — irezolvabilă în secolul al XIX-lea — opoziţia dintre frumos şi artă, în pragul veacului nostru, izbucneşte din nou...

De aci — tot mai evidentă — tendinţa de a separa cele două principii în opoziţia cărora culmina de fapt criza esteticii postkantiene în pragul noului secol.

Încă în ultimii ani ai secolului al XIX-lea enigma creaţiei artistice atrage îndeosebi atenţia cercetătorilor. Prin concursul unor discipline conexe, estetica e în faţa unui grup de probleme privind analiza conţinutului artei, evoluţia spirituală a creaţiei artistice, rolul ei social, sau legile care conduc şi explică procesele artei, ca probleme în afara sferei frumosului şi externe esteticii tradiţionale.

Dacă estetica speculativă, cu Jonas Cohn, care publică în 1901 o *Estetică generală (Allgemeine Asthetik)* — şi estetica psihologică, cu Müller-Freienfels (care tinde spre o psihologie a artei) ne apar mai ales confuze şi amorfe, e tocmai fiindcă aci, pe de o parte, concepţia artei e subordonată noţiunii frumosului şi aceasta din urmă este, la rîndul ei [52], confuză şi nedeterminată, tocmai fiindcă e considerată în funcţie de artă.

O nouă distincţie se impunea, deci, bazată pe disocieri mai adînci între frumos şi artă, de o parte, de alta între artă şi emoţia estetică subiectivă, pe care o trezeşte. Dacă nu e adevărat că arta apare şi ia o formă sau alta numai în vederea unui ecou subiectiv, pe care-l produce, şi formele în care se exprimă sînt determinate mai ales de condiţiile ei obiective, o inversare a perspectivei esteticii se dovedea cu atît mai necesară. Precum, în acelaşi timp, dacă în mod ştiinţific e cu neputinţă a înţelege creaţia artistică prin efectul ei psihologic, şi există o dialectică specială a creaţiei artistice, condusă de legi cu totul diferite de cele ale emoţiei estetice, o teorie a artei pe criterii obiective se impunea de la sine.

---

52 G. M.-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960, p. 119

În legătură cu recunoașterea acestui fapt a putut preconiza Max Dessoir ceea ce numea Tudor Vianu „o nouă poziție obiectivistă în problemele artei". În *Contribuții la estetică (Beiträge zur Aesthetik,* 1899—1902), în *Estetica și știința generală a artei (Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906) și apoi în revista sa *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* — o vreme singurul periodic mondial dedicat problemelor esteticii — ca și în culegerea sa de studii și eseuri *Beiträge zur Allgemeine Kunstwissenschaft* (1922), Max Dessoir dă expresie tendinței de a separa cele două domenii, dintre care îndeosebi cel al artei, extins prin concursul unor cercetări de amploare privind problematica sa specială, depășea în mod flagrant sfera esteticii.

Pornind — și el — de la psihologism, dar evoluînd spre un punct de vedere obiectiv în investigația științifică a artei, Max Dessoir sparge gheața. El dă — în primul rînd — o critică radicală a esteticii „simpatiei" și — în fond — a esteticii psihologice în genere. Supune unei riguroase analize conceptul esteticii și stabilește, în același timp, noi distincții între cele trei concepte fundamentale (frumos, estetic, artă) care nu pot fi identificate în cuprinsul unei științe unice. Sentimentul estetic nu e, de fapt, cu necesitate legat de creația artistică, putînd rezulta și din contemplarea unui peisaj natural. Creația artistică, la rîndul ei, nu se epuizează în sfera esteticii. Ea implică o angajare concretă și în sfera vieții sociale, a vieții morale, religioase etc. A reduce, deci, arta la înfățișarea ei pur estetică înseamnă a o considera parțial, în mod arbitrar. Nici esteticul nu se rezumă la artistic, nici artisticul nu se restrînge în estetic...

În baza acestor premise, Dessoir — relevînd totodată incompetența unei pure teorii abstracte a esteticii generale în problemele concrete ale artei — smulge sfera artei din estetică. Bazîndu-și concepția sa pe distincția dintre estetică (o știință a frumosului) și știința gene-

rală a artei *(allgemeine Kunstwissenschaft)*, divide principala sa operă în două părţi : întîia, Estetica şi a doua Ştiinţa generală a artei, rezervîndu-i acesteia sfera artei, adică problemele creaţiei artistice, ca şi cele privind personalitatea artistului, sau locul şi funcţia artei, relaţiile ei cu ştiinţa, religia, filosofia şi cu viaţa socială în ansamblu.

Paralel, Hugo Spietzer, în *Untersuchung zur Theorie und Geschichte der Aesthetik (Cercetare asupra teoriei şi istoriei esteticii*, 1903) — cultivă ideea unei ştiinţe a artei avînd ca obiect fenomenele artistice sub aspectele lor eteronome. Cum, prin însăşi esenţa ei, arta poate stîrni efecte considerabile care sînt în afara esteticii şi nu pot fi concepute de ea, arta depăşeşte limitele pe care i le impune estetica.

La rîndul său, R. Hamann — în baza distincţiei dintre frumos şi estetic, inclusiv dintre estetic şi artă — în *Estetica* sa *(Aesthetik*, 1911) reduce, într-un sens, frumuseţea la formă (proporţie, ritm, simetrie etc.). Dar prin natura ei arta satisface şi unele interese morale, religioase etc. Şi ca atare (de cele mai multe ori „ilustrare de idei") arta nu e în genere pur „estetică", şi cu atît mai puţin cu necesitate „frumoasă".

În acelaşi sens, Wilhelm Worringer, în celebra-i lucrare *Abstraktion und Einfühlung (Abstracţie şi intropatie*, 1908) admite că legile specifice artei n-au principial nimic comun cu estetica frumosului natural [53]. Şi mai tranşant — în lucrarea sa *Formprobleme der Gothik* (1911) — observînd că estetica este incapabilă a-şi extinde autoritatea asupra întregii complexităţi a artei (şi plecînd de la principiul sărac al frumosului, să explice şi lucrurile care au o altă bază decît frumosul), arată că „folosul său nu va fi decît iluzoriu" şi dominaţia sa devine „o uzurpare insuportabilă". O separare categorică

53 Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Bucureşti, 1970, p. 22

între estetică și teoria obiectivă a artei este de aceea „cea mai vitală cerință a unei cercetări serioase în domeniul științei artelor“. [54]

2

O clarificare

În mersul ei, estetica ajunge în acest punct la o clarificare.

Dacă „revolta împotriva unilateralității esteticii“ viza aci „un cîmp de investigație mai larg și o instrumentație mai suplă, în conformitate cu fenomenele artistice vechi și recente, neluate în seamă de către teoreticienii frumosului“ [55], ea atinge un moment categoric mai grav odată cu Utitz.

Poziția lui Utitz coincide de fapt cu aceea a lui Worringer. Răspunsul este același : Esențialul în artă nu se cuprinde în momentul estetic ; punctul de plecare al investigației n-ar fi deci estetica. Dacă Worringer nu trage însă toate concluziile care derivă de aici (în sensul că nu separă în mod net știința artei de estetică), „revolta“ lui Utitz duce efectiv la o adevărată ruptură. Deși — în ce privește importanța esteticului — în opera sa apar contradicții și ezitări (uneori crede, alteori nu, că elementul estetic ar fi esențial sau de importanță capitală în artă), avînd — în concepția sa — facultatea de a încorpora și transmite valori care depășesc sfera esteticii, arta nu poate fi redusă la elementul estetic. Astfel incapabilă să explice în fond arta (dacă, plecînd numai de la momentul estetic, noi n-am fi în măsură de a aborda fenomenele cele mai importante ale evoluției sale și n-am găsi calea care să ne conducă la înțelegerea autentică a operei), estetica va ceda aci locul științei generale a artei, care își află în Utitz un fanatic adept. Alături de estetică el pretinde că există loc pentru o altă știință distinctă, știința artei, care va examina legile artei, în

54 *Ibid.*, p. 137
55 Ion Ianoși, *Dialectica și estetica*, București, 1971, p. 140

timp ce estetica va examina natura faptelor estetice şi valoarea lor. Estetica a voit, spunea Utitz, să împieteze asupra domeniului artei şi să anexeze ştiinţa artei. Dar, adăuga el, în faţa operei de artă estetica nu ne-ar da decît o impresie inexactă şi ea n-are s-o judece. În schimb, ştiinţa artei ne va ajuta s-o înţelegem din punctul de vedere al valorii.

Astfel, estetica şi ştiinţa artei sînt într-adevăr distincte.[56]

La obiecţiile lui Volkelt (care gîndea că limitele pe care ştiinţa artei le aduce esteticianului, le aduce de asemenea şi sociologului, psihologului şi pedagogului), Utitz arată că Volkelt lupta aci cu morile de vînt. Pentru că ştiinţa artei n-are atari pretenţii. Ea nu împiedică nici o disciplină să conceapă arta dintr-un punct de vedere oarecare. Dar Utitz crede arta în plin drept de a avea o ştiinţă a sa, care ar concepe-o din punctul ei de vedere propriu-zis. El aduce mărturia mai multor esteticieni, care — fideli esteticii — acceptă ştiinţa artei. Astfel, O. Külpe, deşi extinde estetica pe tărîmul artei, acceptă ştiinţa artei ca studiu mai vast. Dacă Worringer crede chiar necesară o separare radicală a ştiinţei artei de estetică, Utitz insistă asupra faptului că judecata de ansamblu în *impresia artei* nu va putea veni decît din punctul de vedere al ştiinţei artei. Astfel, Worringer s-a găsit în faţa problemei unei separări a esteticii de ştiinţa artei ; dar el n-a executat această separare în mod net. Pe de o parte, el n-a „tranşat-o“ la locul cel bun, n-a plasat-o în mod logic. Pe de alta, el a pierdut din vedere că între cele două soluţii opuse (identificarea şi separarea completă) există şi alte posibilităţi ; ştiinţa artei nu exclude raportul problemelor artei cu cele ale esteticii. Cînd Volkelt se opune lui Dessoir, apărînd drepturile esteticii de a studia arta în totalitate, în toată amploarea ei (admiţînd că dacă estetica se leagă mai ales de elementul estetic în artă, aceasta n-o împiedică a considera şi partea religioasă, etică, sociologică). Utitz găsea că

56 G. M.-Tagliabue, *op. cit.*, p. 1227

aceste conţinuturi complimentare (de care vorbea Volkelt) sînt străine esteticii, îi sînt exterioare, o tulbură şi chiar o rănesc. Iar dacă orice atitudine în faţa artei, depăşind atitudinea estetică, e în mod necesar conceptuală şi străină conţinutului operei (cum spunea Ewerth), stăruind asupra ideii că — prin natura ei — arta exercită funcţii care nu ţin strîns de aspectul estetic, Utitz concepe ştiinţa generală a artei ca o disciplină aparte, alături de estetică. Aceasta din urmă avînd să îmbrăţişeze exclusiv sfera existenţei estetice (ca estetică pură, căreia i se refuză capacitatea de a epuiza conţinutul real şi complex al creaţiei artistice, cu un cuvînt studiul artei) rămînea o ştiinţă a frumosului şi a legilor lui, a faptelor estetice în genere, menţinîndu-şi astfel domeniul ei propriu. Ca o ştiinţă aparte, alături de estetică, însă, ştiinţa generală a artei nu exclude raportul problemelor artei cu cele ale esteticii, ci stabileşte cu ea un acord relativ. Sancţionat într-un sens la primul Congres Internaţional de Estetică de la Berlin în 1913, dedicat special studiilor de estetică şi ştiinţa artei (în spiritul lui Dessoir, care îl prezida) şi adoptat curînd — oficial — la Sorbona prin crearea catedrei de *estetică şi ştiinţa artei* pentru Victor Basch, acest acord se menţine în principiu pînă la cel de al doilea Congres de estetică şi ştiinţa artei, organizat la Paris în 1937, şi — tacit — pînă azi...

3

„Ştiinţa artei e altceva"

După Utitz, Geiger etc., majoritatea esteticienilor *franchissent la limite* şi trec în domeniul ştiinţei artei.[57] În ideea că „ştiinţa artei" ar fi încununarea esteticii însăşi, ca un răspuns adecvat problemelor şi structurilor obiective ivite în cîmpul artei, încă în 1920, Victor Basch, la Sorbona, vorbea de o *„science de l'art"* descătuşată de alte

---

57 Milda-Bites Palévitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine*, Paris, 1926, p. 218

științe, și arăta că e necesară o distincție între problemele propriu-zis estetice și problemele artistice. După Basch, știința artei ar fi încununarea cea mai recentă a esteticii înseși, ca un răspuns adecvat problemelor și structurilor obiective ivite în cîmpul artei.

Ch. Lalo concepe de asemenea o multiformă *science générale de l'art,* la care spera, prin analizele sale privind raporturile dintre artă și viață, să aducă o „modestă contribuție“.

La rîndul său, Étienne Souriau, continuatorul lui Ch. Lalo la Sorbona, în *Viitorul esteticii (L'avenir de l'esthétique,* 1929) — fără echivoc — arăta că „știința artei e altceva“.

Dar mai ales în Germania, în cadrul conceptului general de „estetică și știința generală a artei“, propus de Max Dessoir [58], intervine Edgar Wind (din a cărui dizertație *) Erwin Panofsky prelua idei importante. Lucrarea acestuia *Asupra relației dintre istoria artei și teoria artei (Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,* 1925) ca și lucrările lui Hans Sedlmayer, pentru definirea unei „severe științe a artei“, rămîn fundamentale.

Reafirmată în lucrările unui Henrich Lützeler sau Wilhelm Perpeet (postulînd „necesitatea studiului istorico-teoretic al operelor de artă concrete). știința generală a artei s-a înscris ca atare ca tendință dominantă a secolului, favorabilă particularizărilor în cunoștință de cauză“. [59] În lucrarea sa *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft (Experiența artei și știința artei),* 1975, Heinrich Lützeler dă o veritabilă istorie a științei artei de la origini pînă în prezent. Ia în studiu bazele teoretice ale acestei științe (în ordinea cunoașterii, a interpretării și înțelegerii artei), în descrierea și evaluarea operei de artă, inclusiv întemeierea heteronomă a științei artei (în ra-

---

58 K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii,* București, 1972, p. 451

*) *Asthetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand (Obiectul estetic și obiectul științei artei),* Hamburg, 1922

59 Ion Ianoși, *Pledoarie pentru „filosofia artei“,* în *Estetica filosofică și științele artei,* București, 1972, p. 43

port cu teologia, filosofia, estetica, filosofia artei, psihologia, istoria sociologică a artei, matematica și științele naturii), apoi întemeierea autonomă a științei artei, privind arta în elementele ei constitutive, opera de artă ca unitate și totalitate, microstructură și macrostructură. Separă istoria artei (ca istorie a spiritului) de știința artei și celelalte științe și definește caracterul particular și însemnătatea științei artei, ca o știință specială sieși-suficientă, cuprinzătoare, privind cercetarea artei și a lumii artei ca sistem...

Indiferent de concluziile acestui periplu, privind situația actuală a esteticii (asupra căreia vom reveni), problema relațiilor sale cu arta (implicit cu *știința generală a artei,* care-și revendică sfera ei) se reduce în fond la următoarea întrebare: Este estetica știința artei? Dacă nu, de ce nu?...

La această întrebare un răspuns vine din analiza principiilor care duc la apariția unei științe și explică — în raport cu alte științe — constituirea ei ca atare, inclusiv numele ei.

O NOUĂ DISCIPLINĂ ?

„Pentru a defini o știință este suficient a clarifica lucrurile de care se ocupă și gîndirile despre lucrurile respective".

Fr. Engels

I

1

Spre știința artei

Înainte de a proceda la cercetarea principiilor unei științe trebuie să ne facem o idee precisă asupra limitelor în care ea trebuie să se închidă, cum spunea Kant, s-o distingem de toate cele cu care ea are vreo analogie, cu un cuvînt, s-o definim.

Admițînd că o știință își definește domeniul, dacă nu se constituie ca atare, prin însuși numele ei, problema pe care o ridică apariția unei științe generale a artei, spre care se îndreaptă epoca noastră, este, deci, problema numelui ei.

Dar numele, în sensul ideal al cuvîntului, comportă în sine valențe — în mod nemijlocit — ținînd de obiect. Pentru babiloneni a fixa numele însemna a fixa destinul. La sumerieni, *nam* însemna destinul. Și la greci *fatum*=*logos*=*nomos*, — rădăcina din care derivă *nomen*, germanul *Name* (adică numele). Indicînd și familia (neamul) sau faima, deci însemnătatea persoanei și/sau — în genere — a obiectului de care se leagă, numele privește atît originea cît și — în cazul științei — domeniul asupra căruia își extinde hotarele. A determina, astfel, numele unei științe înseamnă a determina frontierele domeniului său, a-i fixa locul în ierarhia științelor și — în acest sens — a-i prescrie destinul.

Ideea de a gîndi asupra artei, de a teoretiza rolul și rostul ei, preocupă din cele mai vechi timpuri pe om. De-a lungul multor secole arta constituie un obiect al

cunoașterii, al științei. Și, dacă „o filosofie a frumosului și o știință a artei sînt mai vechi ca estetica" (dezvoltarea lor paralelă datează din antichitatea elină și de la opțiunile platoniene și aristotelice pînă la un punct distincte și opuse ; iar adversitatea lor o reeditează... ascuțit în antichitatea romană și în evul mediu latin, speculativismul prin spiritul său neoplatonic și poeticile, retoricile, stilisticile prin litera lor, neoaristotelice" [1]) nu putem ignora vechimea acestei științe ale cărei origini se anunță în gîndirea Orientului antic, în forme sincronice, la hinduși și chinezi. În evul mediu latin, Toma de Aquino și alții disting între frumos (cunoașterea esențelor inteligibile) și artă *(recta ratio factibilium)*. În Renaștere, lui Galilei și mai ales lui Leon Battista Alberti li se recunoaște meritul întemeierii unei științe moderne a artei.

Dar numele unei atari științe nu apare. Printre științele în floare în antichitate nu se indică o știință a artei. Nici evul mediu și nici Renașterea n-au cunoscut o știință putînd fi numită — pe drept cuvînt — știința artei. Pînă la Baumgarten nu s-a propus numele unei științe avînd ca obiect al său arta în genere. În *Meditațiile* sale și în *Aesthetica* sa, Baumgarten e cel dintîi care definește estetica și... „teoria artelor libere". Incontestabil, el are meritul de a da un nou și enorm impuls studiului teoretic al artei din perspectiva acestei științe, care a intrat în uz abia în secolul al XVIII-lea, iar începînd cu secolul al XIX-lea a căpătat o însemnătate mai largă, depășind sensul ei inițial. Căci, definită de Baumgarten ca știința cunoașterii sensitive, estetice *), estetica era, etimologic, doctrina senzației, doctrina simțirii, a sentimentului (cf. *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus*, Halle, 1735), sau „doctrina perfecțiunii cunoașterii senzitive ca atare, care e frumusețea" *(Aesthetica*, 14)... Obiectele esteticii sînt, în această ac-

---

1 Ion Ianoși, Pledoarie pentru „Filosofia artei", în *Estetica filosofică și științele artei*, București, 1972, p. 43

*) *aisthesis* = simț, senzație, percepție senzorială, simțire, sentiment.

cepţie, faptele sensibile *(tà aisthetà)*, distincte de cele mentale *(tà noetà)*. Ca o disciplină de sine stătătoare, estetica înscrie astfel arta printre fenomenele sensibile (estetice), limitînd — într-un sens definit *ab initio* — optica sa asupra artei.

Dificultatea de a concepe estetica în acelaşi timp ca o teorie a cunoaşterii sensibile şi ca o teorie a artei o releva însuşi Baumgarten, pentru care distincţia între faptele sensibile *(tà aisthetà)* şi faptele intelectuale *(tà noetà)* duce la a considera estetica o *gnoseologie inferioară* şi nu o teorie a obiectului *(artei)* în sensul propriu al cuvîntului. Chiar în concepţia lui Baumgarten, prima condiţie a creaţiei artistice este dispoziţia naturală (înnăscută) a sufletului pentru gîndirea frumoasă *(ad pulcre cogitandum)*. Ceea ce plasează în fond arta în domeniul faptelor mentale. Astfel, distincţia atît de categorică pe care o făcea Baumgarten între faptele sensibile şi cele mentale e aci relativă. Căci arta e în esenţă *cosa mentale*. Faptele estetice — în artă — sînt prin *semnificaţia* lor fapte noetice. Procesele de adîncime ale dezvoltării şi esenţei artei nu se află în planul estetic (sensibil), deşi se organizează în el. *Cugetările, ordinea, semnificaţia* — cele trei elemente ale perfecţiunii estetice sînt — prin natura lor — spirituale. Astfel, şi la Kant, arta nu e frumuseţea pură, care face abstracţie de concept, ci e frumuseţea aderentă, care presupune un concept şi e fixată în jurul lui. Astfel, deja Kant arăta că estetica nu epuizează întreg conţinutul artei, despărţind, cum se ştie, teoria frumosului de teoria artei. [2]

La rîndul său, Hegel preciza că „obiectul ştiinţei noastre e frumosul artistic, mai exact : domeniul ei este arta". În această accepţie, estetica sa, limitată explicit la frumosul artistic, e tolerată sub numele impropriu de *estetică*... „Bineînţeles, numele de *estetică* la drept vorbind nu se potriveşte întocmai acestui obiect. Deoarece „estetică" înseamnă mai precis ştiinţa simţurilor, a *perceperii* ;

---

2 Benedetto Croce, *Estetica*, Bucureşti, 1971, p. 400

cu acest înțeles a luat naștere ea ca o știință nouă în școala lui Wolff". [3]...

Mai consecvenți, însă, urmașii săi (deși pur teoretic) disting categoric și separă domeniile. Prin intermediul lui Fr. Th. Vischer sau W. Traugott Krug, la noi S. Bărnuțiu numea estetica aplicată *calleotehnologie,* distinctă prin aceasta de „*tehnologia simplă* care e doctrina comună despre artă". Estetica aplicată la artă „n-are să arate cum s-au născut artele frumoase, și cum s-au perfecționat tot mai mult și mai mult, și nici cum are a se exercita fiecare artă frumoasă în perfecțiunea supremă". Căci „cea dintîi o arată istoria artei, aceasta (cea de a doua) teoria artei (a poeticii, a retoricii ș. a.)". [4]

Și mai tranșanți în această privință, începînd chiar din pragul veacului nostru, protagoniștii științei generale a artei disting știința artei de estetică. „A defini estetica «știința artei» — formula se relevă foarte curînd insuficientă. Arta e studiată în multe feluri și de numeroși specialiști. Există o istorie a artei, o critică de artă, o tehnologie a procedeelor folosite de artiști, ceea ce nu intră în domeniul esteticii". [5] Critica de artă se confundă adeseori cu estetica, uneori considerată ca fiind știința artei. Dar această apropiere nu corespunde realității. Estetica nu e știința artei. Aceasta reiese clar din definițiile general admise. Privită ca „știința care tratează frumosul în general și sentimentul pe care-l produce în noi, ea ar fi „știința frumosului" sau a artelor frumoase ; ar fi dacă arta și frumosul ar fi sinonime". [6] Dar, încă la Platon altceva e frumosul (în *Hippias Major, Phedru, Banchetul, Philebos)* și altceva e arta (în *Sofistul, Republica, Legile* etc.).

Adevărat, definind „știința activității expresive, reprezentative, imaginative", în *Aesthetica in nuce,* Croce o numea „știința artei sau estetica". Pe aceeași linie se

---

3 G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 7

4 Simion Bărnuțiu, *Estetica*, București, 1972, p. 115

5 Feliks Frankowski, *Pensées sur la Science de l'art*, Paris, f. s., p. 10

6 *Ibid.*, p. 10

identifica *la dottrina dell'arte o l'estetica*. Şi unii autori francezi văd în estetică o *science de l'art*. American Society of Aesthetics apărea în 1942 în vederea înaintării studiului filosofic şi ştiinţific al artei, în ideea că termenul de estetică „cuprinde tot aşa de bine aspectul filosofic şi cel ştiinţific (empiric) al artei". Nu mai puţin unii teoreticieni marxişti văd în „estetica în sens restrîns" teoria generală a artei, sau punctul de plecare (teoretic) al teoriei marxist-leniniste asupra artei".[7] Dar majoritatea lor disting în mod net estetica de ştiinţa artei (*iskusstvovedenie, Kunstwissenschaft* etc.). Din perspectiva marxistă s-a arătat foarte clar că estetica nu poate fi identificată nici cu ştiinţa artei, nici cu teoria ei ; ea nu poate fi identificată cu ştiinţele care studiază arta nici ca o ramură a ştiinţei artei, nici în complexul ei ca întreg. A vedea azi în estetică o ştiinţă a artei apare ca o tendinţă venind din partea acelora care, începînd chiar cu Hegel, caută să reducă estetica la studiul artei, mai exact al frumuseţii artistice, ignorînd raţiunea acestei ştiinţe, însăşi logica ei. Astfel, admiţînd că putem, la rigoare, păstra definiţia consacrată esteticii („ştiinţa frumosului") — cu decenii în urmă — E. Véron scria că „pentru mai multă claritate totuşi şi pentru a evita orice confuzie ne-ar plăcea s-o numim mai bine ştiinţa frumosului în artă".[8]

Atari tendinţe apar în contextul gîndirii contemporane, însă, dacă nu izolate, contrazise de însăşi dezvoltarea esteticii, care nu înţelege să se limiteze la artă, ci — mai ales de pe poziţii marxiste — tinde să înglobeze întreaga sferă a esteticului. Dovadă — extinderea pe care o capătă în condiţiile vieţii contemporane *preocupările estetice din afara artei* (se dezvoltă astfel o nouă ramură a esteticii : estetica industrială, estetica urbanistică, estetica produselor de larg consum etc., cu un singur termen *estetica vieţii cotidiene*.[9] A numi, deci,

7 Erhard John, *op. cit.*, 1967, p. 159-166

8 E. Véron, *L'esthétique*, Paris, 1921, p. 132

9 Marcel Breazu, *Direcţii în estetica contemporană*, Bucureşti, 1968, p. 7-8

estetică știința artei înseamnă a îngusta, pe de o parte, estetica ; pe de alta arta în optica ei, dacă esteticul, cum s-a arătat mai ales în secolul nostru, nu atinge decît o valoare printre alte valori congenere artei, și această valoare, justițiabilă de un relativism istoric și sociologic, obligă estetica la a nu fi decît studiul unilateral al artei, reducînd aspectul ei psihologic, sociologic sau chiar lingvistic la un singur aspect.

2

Știința artei (ca o disciplină aparte, alături de estetică)

De aci o tendință opusă în direcția unei științe a artei, distinctă de estetică, numită în secolul XX „știința generală a artei".

De fapt, încercări de sistematizare în această direcție pot fi semnalate încă în secolul XVIII. Chiar înainte de apariția esteticii, în opera sa *Refléxions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (1719), Dubos dă ceea ce s-ar numi „un eseu de știința artei". [10] Iar Batteux — în *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1744) — este cel dintîi care concepe planul de a sistematiza domeniul artei, fără a da însă un nume acelei științe care putea fi în ochii săi știința artei.

Apariția esteticii marcînd un moment de răspîntie în aceeași direcție, a unor tendințe confluente în epocă, n-a însemnat totuși o sinteză a acestora, dat fiind caracterul eteronomic al artei și — în raport cu spațiul de joc al acestei științe — caracterul echivoc al esteticii. Definind cadrul logic al noii științe, cu un cuvînt sfera ei, acest echivoc crește pe măsură ce dicotomia frumos și artă scade, sau scade pe măsură ce această dicotomie se intensifică, se adîncește. Astfel, raportul dintre conținutul și sfera noțiunii de estetică fiind istoric incert, animozitățile dintre partizanii esteticii ca știință a frumosului și adepții

---

10 M. B. Palévitch, *op. cit.*, p. 303

formulei „ştiinţa artei“ culminează în secolul XX, cînd numele de estetică se dovedeşte impropriu ştiinţei artei.

Încă în secolul al XIX-lea se impune tendinţa de separare a ştiinţei artei de estetică. În 1873 are loc la Viena un Congres de *Kunswissenschaft* (ştiinţa artei). Iar în 1876 apare la Stuttgart un *Repertorium für Kunstwissenschaft* ce pune bazele unei largi mişcări în direcţia acestei ştiinţe, care se numeşte „comod şi confuz“ [11] *ştiinţa artei*“. Un Gottfried Semper, un Konrad Friedler, un E. Grosse — printre precursorii ei — în acelaşi secol, dau argumente în favoarea acestei ştiinţe. Încît „se poate vorbi de o ştiinţă a artei separată de estetică à propos de şcoala ivită din studiile lui Semper şi Konrad Fiedler, care pleacă de la aceeaşi distincţie dintre frumos şi artă care se impune ca un sistem de parametri oricui încearcă să evalueze critica secolului al XIX-lea“. [12]

Autor al unor scrieri despre artele plastice, în opera sa capitală cu titlul *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit (Asupra originii activităţii artistice*, 1887), K. Fiedler pare a fi cel dintîi care — preocupat de problema separării frumosului de artă — separă ştiinţa artei de estetică. El admite că din perspectiva esteticii numai o parte din cuprinsul general al operei de artă poate fi îmbrăţişat. Activitatea artistică prezintă fenomene care se opun subordonării lor punctului de vedere estetic. De aci necesitatea unei ştiinţe a artei care să studieze fenomenele extraestetice. Numit „întemeietorul unei ştiinţe a artei care e altceva decît estetica“ [13], de fapt, Konrad Fiedler are meritul de a fi pus cel dintîi problema unei „ştiinţe generale a artei“ şi de a fi recunoscut necesitatea unei atari ştiinţe ca disciplină generală. El e cel dintîi care şi-a exprimat îndoiala că arta poate fi studiată în toată diversitatea şi bogăţia ei de *estetică*.

---

11 M. Nedoncelle, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1956, p. 1

12 G. M.-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Bucureşti, 1976, vol. I, p. 75-76

13 Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, Bucureşti, 1970, p. 316

La rîndul său, Ernst Grosse, în lucrarea sa *Die Anfänge der Kunst (Originile artei,* 1894) invocă o știință a artei *(Kunstwissenschaft),* care să deducă legi din noianul de fapte istorice culese pînă acum. După Grosse, scopul real al acestei științe e cunoașterea completă și comprehensivă a naturii artei înseși, a multiplelor cauze ale artei și a variatelor ei efecte. Primul țel al științei artei — ca al oricărei adevărate științe — este înțelegerea legilor generale și a legilor particulare care domină viața și dezvoltarea artelor.

Pe aceeași linie, arta e reținută ca obiect al unei „științe generale a artei" mai de grabă, decît al unei estetici — de Richard Hammann și Müller-Freienfels, în baza tendinței de a separa cele două principii, frumosul și arta, și a duce pe acest plan ancheta în două sensuri diferite.

Problema construirii unei „științe a artei" pe un plan general o pune și unul din cei mai mari reprezentanți ai Școlii din Baden, H. Rickert. Iar în *Untersuchung zur Theorie und Geschichte der Aesthetik (Cercetare asupra teoriei și istoriei esteticii,* 1903) Hugo Spietzer lărgea studiul fenomenelor artistice în aspectele lor eteronome, dînd serioase argumente pentru a izola știința artei de estetică.

Dar, abia cu Dessoir ideea unei „științe generale a artei" — în toate sensurile și sub toate raporturile — se precizează. Bazat pe „necesitatea îndelung resimțită" de a distinge știința artei de estetică prin expunerea metodică și amănunțită a problemelor fiecăreia, Dessoir dezvoltă ideea că domeniul esteticii depășește pe acela al artei. Și — invers — opera de artă închide în sine o multiplicitate de posibilități, o complexitate de probleme. Estetica nu poate să-și asume studiul tuturor problemelor pe care arta le pune. Știința generală a artei — dublînd vechea estetică — trebuie să studieze, în schimb, nu numai aspectele gnoseologice și originile ei, ci și condițiile sociale, efectele etice și scopurile pedagogice, metodele și procedeele, teoriile poetice și tehnice ale artei etc. Știința artei trebuie să verifice metode, țeluri, teorii despre artă.

Ea trebuie să tragă concluzii din ele, să le compare în domeniul creației artistice, al originii artei, al sistematizării și al funcțiilor artei, estetica avînd să studieze însușirile cele mai generale ale obiectelor *estetice*, impresia *estetică*, categoriile *estetice* etc. Spre deosebire de estetică, știința generală a artei își propune — deci — să studieze originea, esența, valoarea și interconexiunile artelor. Estetica avînd să îmbrățișeze sferele existenței estetice limitată la frumos, la esteticul pur, nu poate să îmbrățișeze aspectele sociale, intelectuale și metafizice ale artei. În diversitatea faptelor artistice numai știința artei ne poate ghida. Ea caută a sesiza sensul istoric al unei opere de artă ca și valoarea ei individuală etc. Ca disciplină specială, estetica nu va avea decît să judece și să spună : opera de artă nu valorează ; ea va avea să spună : opera de artă nu e satisfăcătoare din punct de vedere estetic. Dar ea nu îmbrățișează fenomenul estetic în mișcarea lui istorică vie...

Astfel, Dessoir desparte de estetică „știința generală a artei", al cărei tratat fundamental avea să-l scrie Emil Utitz. În *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft (Intemeierea științei generale a artei,* 1914-1920), Utitz contribuie la fundamentarea științei artei, menținînd acest nume.

De altfel, Emil Utitz își propune să încerce construcția operei care trebuia să urmeze „uverturii" lui Max Dessoir. Postulînd necesitatea unei științe generale a artei în căutarea obiectului său precis, Utitz își punea întrebarea dacă ea poate exista ca o disciplină aparte, alături de estetică. În opera sa capitală, el dă un răspuns afirmativ acestei întrebări și, în plus, relații privind caracteristicile unei interpretări sistematice a artei în lumina acestei științe, problemele, locul și valoarea ei. Judecînd opera sa, Utitz o prezintă ca fiind cel puțin o bază solidă pe care va putea fi edificat un sistem al științei generale a artei, căreia îi ia înverșunat apărarea.

3

Cum numim această știință? Problema e cum numim această știință, dacă numele „comod și confuz“ de *știința artei* sau chiar *știința generală a artei* nu definește decît în mod vag sfera ei ?

Suma, totalitatea cunoștințelor noastre asupra unui domeniu al existenței, sau un ansamblu de idei asupra unui obiect material sau imaterial a cărui existență este impusă experienței umane, obținute printr-o metodă legitimă și înlănțuite într-o corelație logică, o știință își primește în genere numele din unitatea de ansamblu a obiectului său. A da numele unei științe nu e o problemă de limbă ci de determinare a obiectului logic al acestei științe, în primul rînd. Numele științei clarifică sensul și sfera acestei științe din perspectiva conținutului său, adică a ansamblului de obiecte sau lucruri care constituie domeniul ei.

Dacă științele își precizează domeniul nu prin metoda de cercetare ci prin obiectul lor propriu de studiu, exigența de a gîndi științific asupra artei și fenomenelor ei (determinate în totalitatea lor ca un domeniu special al cunoașterii) impune gîndirii logice aceeași sarcină privind dezvoltarea ei în ansamblu și a științelor regionale specifice — prin intermediul unei discipline adecvate obiectului său. În această privință, știința artei, avînd ca scop să ne ofere o înțelegere mai profundă, o explicare unitară a fenomenelor artei — prin însăși tendința ei spre unitate și reducere a lucrurilor la principii generale comune, reunind faptele particulare în relații constante (legi), sintetizînd apoi aceste legi în teorii — pleacă de la analiza fenomenelor artei în existența lor obiectivă, urmărind cercetarea științifică a artei pe baze teoretice proprii obiectului său.

Aceasta înseamnă a defini, astfel, cadrul și implicit sensul acestei științe prin intermediul unui proces de cunoaștere care explică unitatea domeniului său. Și care — pe trepte succesive de reflecție (ce se constituie în

baza evoluţiei relaţiilor reciproce ale cunoaşterii şi experienţei) — din sfera senzaţiei şi a opiniei, se ridică pînă la raţiune, ca facultate originară a ştiinţei, în dezvoltarea unei gîndiri teoretice asupra lucrurilor de care se ocupă.

Avînd, deci 1) materia specifică (arta în totalitatea ei) şi 2) perspectiva unitară a ideilor sau cunoştinţelor despre artă la nivelul unor 3) principii care reduc varietatea fenomenelor individuale la unitatea de ansamblu a universalului, ştiinţa artei se defineşte în funcţie de caracterul comun al obiectelor sale, prin ceea ce am numi postulatul central, valabil în accepţia actuală a artei, ca o formă adecvată de raţionalizare a obiectului său.

Dacă anumite discipline s-au putut fonda sau chiar s-au putut considera fondate „prin simpla extindere a unei forme de raţionalitate existentă“ [14], investigaţia ştiinţifică a artei reclamă o fondare de asemenea natură, încît — pentru a-şi putea gîndi obiectul pe o bază teoretică proprie, ştiinţa ei este obligată să schimbe practic problematica existentă şi cadrul ei teoretic. Această problemă se referă direct la producerea unui concept general, fundamental, teoretic absolut necesar, pentru a constitui baza unei ştiinţe a artei avînd ca obiect lumea ei, şi care să asigure determinarea sa prin intermediul unui concept definind studiul ei unitar.

Apariţia unei ştiinţe pune în mod inevitabil probleme teoretice sau filosofice preliminare constituirii ei ca ştiinţă, privind domeniul său propriu care oferă baza acestei ştiinţe şi defineşte (sub raport teoretic) esenţa obiectului său.

Problema e — în acest context — (dacă nu, deocamdată, aceea a unei construcţii adecvate a esteticii) aceea a unei denumiri adecvate a ştiinţei (sau filosofiei) artei, în funcţie de esenţa teoretică a obiectului său. Ea reclamă producerea unui concept sau a unui ansamblu (sau sistem) de concepte care privesc în mod necesar înseşi formele ştiinţificităţii sau ale raţionalităţii teoretice exis-

---

14 Louis Althusser, *Citindu-l pe Marx*, Bucureşti, 1970, p. 268

tente. Şi care permit fie reluarea prin reflecţie filosofică a unui concept fundamental existent, fie — la un nou nivel teoretic — producerea unui concept adecvat noii forme de conceptualizare.

A pune pe baze noi cunoaşterea artei şi, deci, ştiinţa ei (ca ştiinţa unui domeniu propriu al cunoaşterii) înseamnă a privi arta — în optica acestei ştiinţe — prin intermediul unui concept care o defineşte ca artă. Această definire — ea însăşi (inclusiv a ştiinţei corespunzătoare) — este efectul unui efort de analiză şi interpretare a experienţei concrete a artei. Ea presupune — în varietatea experienţei artistice — existenţa unor caracteristici comune sau trăsături distinctive privind arta în genere într-o viziune logico-ştiinţifică depăşind limitele empiricităţii şi proiectînd-o în planul legităţilor care-i explică apariţia.

Primul pas al teoriei (ca ştiinţă capabilă să ofere, prin punerea în lumină a unei noi forme de conceptualizare asupra artei, fundamentarea ei teoretică şi, astfel, numele ei) se bazează, aşadar pe relaţia dintre acest concept şi experienţa pe care o defineşte. Se suprimă, astfel, o aparentă antinomie ce naşte tocmai dintr-o manieră greşită de a concepe relaţiile dintre concept şi experienţă (dacă, adică „trebuie să plecăm de la un concept aprioric asupra artei pentru a putea recunoaşte în experienţa istorică faptele artistice, sau trebuie să plecăm de la faptele artistice pentru a formula conceptul artei“). Antinomia naşte aparent din faptul că se gîndeşte (în estetică) experienţa şi conceptul ca termeni străini între ei şi separaţi, pe care trebuie să-i racordăm artificial la un al doilea moment al ştiinţei. [15]

Plecînd însă — aici — de la existenţa (sau realitatea) obiectivă a artei pentru a o defini în specificitatea ei şi gîndind experienţa şi conceptul ca termeni înrudiţi între ei (pe care-i racordăm în mod logic din primul moment al ştiinţei), întrebarea e următoarea : Dacă

---

15 L. Stefanini, *Tratato di estetica*, Brescia, 1955, p. 15-26

investigația artei se axează în jurul unui concept care nu e conceptul estetic, poate (sau trebuie) să-și transpună ea obiectul în sfera unei științe care, avînd ca obiect al ei lumea artei, să fie *ab initio* știința artei ? Dacă da, care este acest concept ?

La această întrebare un răspuns vine din optica adecvată obiectului însuși, privind arta în genere. Dacă o știință e o explicație conceptuală, ansamblul însușirilor sau notelor comune obiectelor care intră în sfera ei constituie baza acestei științe și decide, la nivelul unui concept general, însuși numele ei. O problemă de limbă — și în acest caz — devine o problemă de logică, ținînd seama de normele gîndirii abstracte și regulile definiției (care trebuie să se facă prin caracterele esențiale ale obiectului și nu prin cele accidentale, trebuie să corespundă obiectului definit și numai lui).

Aceasta ne obligă a proceda, în consecință, la analiza obiectului însuși, înainte de a-l reuni într-un tot, ca obiect al științei ce-l studiază.

ESTETIC ȘI ARTISTIC

„Încercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei ne-a pus în fața constatării că nu tot acest cuprins este estetic. În formele plăsmuirii artistice, arta introduce valori interesînd toate domeniile culturii".

Tudor Vianu

I

1

Disocieri prealabile

Analiza, o metodă generală de cercetare a realității, e o funcție a științei indisolubil legată de sinteză, prin care recompunem un tot din elementele obținute prin analiză. Capacitatea de a efectua însă această operație se bazează pe practica îndelungată a omului care — într-un proces continuu de întrepătrundere a analizei cu sinteza — identifică în datele realității obiectele ei la un nivel teoretic superior.

Explicînd cum oamenii se deprind să deosebească și teoretic obiectele exterioare, care servesc la satisfacerea trebuințelor lor, de toate celelalte obiecte, Marx arăta foarte clar că la un anumit nivel al dezvoltării, după ce între timp s-au înmulțit și s-au dezvoltat mai mult trebuințele oamenilor și formele de activitate cu ajutorul cărora și le satisfac, oamenii dau denumiri unor întregi clase de obiecte pe care au început să le deosebească de restul lumii exterioare, pe baza experienței. Așa și cu arta... Posibilitatea de a da un nume general unei întregi clase de obiecte asemănătoare prin capacitatea lor de a satisface — pe acest plan — trebuințele omului, este determinată, la rîndul ei, de nivelul general al dezvoltării societății în care oamenii deosebesc aceste obiecte. Dacă „denumirea verbală nu face decît să exprime sub o formă de reprezentare ceea ce activitatea care se repetă a trans-

format în experiență", această denumire — a artei — devine într-un sens și definiția ei. Căci oamenii dau această denumire deosebită (generică) tuturor obiectelor exterioare subsumabile unui concept unitar, ca o clasă de obiecte deosebite de „restul lumii exterioare" prin notele sau trăsăturile lor generale, reductibile la același concept.

Fără îndoială, problema prezintă în ansamblu aspecte multiple. Ne interesează aci — privind fondul problemei — un singur aspect : Dacă știința esteticii „de la Baumgarten la Croce a comis eroarea de a identifica estetica cu arta *senz'altro*" [1], problema e — înainte de orice — lichidarea acestei erori.

Un pas înainte în această direcție, pornind de la trăsăturile proprii, specifice artei, prin subsumarea lor unor concepte care supun materialul ei — științific ordonat — judecății, implică analiza relației dintre estetic și artă, în primul rînd.

În concepția lui Baumgarten scopul activității estetice este dublu : 1) cunoașterea și 2) crearea frumosului. Esteticul este, în această accepție, manifestarea specifică a frumosului în domeniul artei. Noțiunea de frumos și estetic devin, în acest sens, sinonime.

Dar analiza acestei relații dintre frumos și artă — în istoria esteticii — duce la izolarea celor două concepte, inclusiv la opoziția lor care tulbură pacea acestei științe și zdruncină temeliile ei, chiar la primii urmași ai lui Baumgarten.

Supunînd aci unei optici de ansamblu datele acestui proces îndelung, care culmina în pragul veacului nostru cu un conflict declarat între „știința generală a artei" și estetică, privim — în cele ce urmează — opoziția celor două concepte, în ultimă analiză, bazele ei teoretice, cauzele și consecințele ei.

Cert, frumosul constituie visul de aur al artei. Prezența frumosului e dovedită în arta tuturor timpurilor și popoarelor ca unul din atributele ei care a dus la apariția conceptului de „arte frumoase", prin însuși acest

---

1 Dino Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, 1926, p. 334

nume punîndu-se accentul grav pe frumos. Analiza estetică duce aci la concluzia că între toate elementele care concură la impresia generală pe care o resimţim contemplînd un tablou, elementul decisiv e cel care face ca opera să fie în ansamblul său o operă predominantă de frumuseţe...

Dar, frumosul e un concept general, prin el însuşi ireductibil la artă. S-a spus chiar că singura frumuseţe obiectivă e aceea a realităţii universale, reprezentată prin frumuseţile particulare care decurg din ea ca din cauza lor. Dacă frumosul este armonia aspectelor sensibile, această armonie apare şi în cosmos. Acordul formelor ca unitate în diversitate, ca armonie de culori, mişcări şi figuri etc., concretizează în fenomenele lumii ideea ordinei generale din cosmos, sinonim la grecii vechi cu ideea de frumuseţe. La Heraclit din Efes, lumea este frumoasă atît în ansamblu cît şi în elementele sale, formînd — prin unitatea ei care se constituie în lupta contrariilor — un tot întreg, armonios. În concepţiile filosofice ale lui Lao Tse şi în doctrina daoismului, privind măreţia universului, frumosul străbate întreagă natura şi umple toate manifestările ei. În *Hippias Major*, Platon admite că în sfera frumosului intră şi o fată frumoasă şi o iapă frumoasă şi o liră frumoasă şi o oală frumoasă. La Aristotel, principiile frumosului privesc şi un poem şi o figură geometrică (*Metafizica,* XIII, 3, 1078 a) şi un stat politic (*Politica, VII, 4)* şi corpul uman *(Ethica Nicomahică,* IV, 7) ca expresia cea mai înaltă a frumosului, încununarea lui, la greci omul fiind tipul ideal al frumosului viu, întruchiparea perfecţiunii morale, intelectuale şi fizice. Chiar la Platon putem vorbi, pe diferitele trepte ale ierarhiei frumosului, de frumosul în lucrurile materiale (corporale), de frumosul în suflet, frumosul moral (frumosul sentimentelor şi acţiunii, rezultînd din virtute) şi frumosul gîndirii, treapta cea mai înaltă a frumosului spre ideea de frumos, care este aci frumosul suprem. Şi la Plotin frumuseţea care apare în materie este o imagine a frumuseţii care există în natură. Iar ideea frumuseţii *(logos, ratio)* în natură e arhetipul frumosului care apare în ma-



terie (*Enneade*, I, Cartea VI, cap. I). În evul mediu, frumusețea universului e o realitate incontestabilă. În tratatul său *De pulchritudine universi*, Alexandre de Hales considera universul frumos, fiindcă poartă urmele frumuseții divine (*pulchritudo creaturae est vestigium pulchritudinis increatae*), în ansamblu universul fiind *secundum formam Totius*.

Gîndirea modernă, inversînd perspectiva, privește ca sursă și purtătoare a frumosului natura, viața în bogăția aspectelor și în diversitatea manifestărilor sale. Natura e frumoasă în sensul propriu al cuvîntului prin valențele ei sensibile, materiale, prin calitățile ei inerente. Frumosul e o calitate indiscutabilă a obiectelor și ființelor din natură, la gînditori ca Père André, Diderot, Herder, Goethe, Cernîșevski ș. a. Goethe vedea însuși principiul frumosului în perfecțiunea naturii, iar în frumos fenomenul cel mai natural din lume. Alături de cele mai simple forme ale frumosului (forme geometrice, culori, sunete etc.) există în natură varietățile complexe ale frumosului. În celebra sa carte *Frumusețea formei în natură*, E. Haeckel studia frumusețea organismelor simple, monocelulare (de la alge, corali, meduze etc.). Acest frumos este inclus în formele naturii anorganice (cristale), în regnul vegetal, ca și în lumea insectelor, sau în lumea animală. Herder afirma că fiecare lucru natural are o frumusețe proprie, iar A. R. Mengs că „frumoasă e toată natura, frumoase sînt formele și proporțiile, mai frumoasă e rațiunea și cauza primă". Frumosul este ascuns în infinitatea formelor vieții, la Schiller. La Kant, „virtutea femeilor trebuie să fie frumoasă"...

O primă opoziție vine aci din ideea că frumosul nu e un apanaj propriu artei, deci atributul ei exclusiv. Vorbim de frumusețea vieții, de frumusețea vieții cotidiene chiar, de frumusețea umană, de frumusețea corpului feminin, frumosul la om, în cele mai variate accepții ale conceptului, privind frumosul fizic și frumosul psihic, frumosul moral, social etc.[2] De la manifestările particu-

2 V. V. Vanslov, *Problema prekrasnogo (Problema frumosului)*, Moskva, 1972, p. 188-209

lare ale frumosului pînă la ideea de frumos (identică la cei vechi cu ideea de bine și adevăr) este clar că frumosul nu privește doar arta, ci „în schimb toate domeniile vieții, străine cîmpului estetic, cîmp care trebuie să fie totdeauna bine delimitat tocmai spre a evita orice perplexitate“. [3]

Dar, în interiorul acestui cîmp chiar, orice obiect creat poate avea o frumusețe în sine, la fel cum au toate fenomenele naturale de totdeauna admirate de oameni. „Frumosul se află pretutindeni atît în ordinea cratițelor de pe peretele alb al bucătăriei cît și într-un muzeu“ (F. Léger). Dacă mai adăugăm la aceasta și faptul că pe baza esteticii informaționale putem obține o mărturie hotărîtoare despre apariția și realitatea concretă a unui nou tip de frumos alături de cel natural și artistic, sau de cel propriu obiectelor de uz cotidian — e vorba de produsele esteticii generative [4] — problema se complică azi cu atît mai mult cu cît acest nou tip de frumos se opune celui artistic, tinde să i se substituie, concurînd astfel arta...

Deci, frumosul nu e un privilegiu al artei, și nu poate fi considerat ca atare exclusiv propriu ei. Dacă munca se ridică „pînă la artă“ numai atunci cînd „produsul devine produs în perfecțiunea repetată a producției sale, adică atunci cînd prin intermediul practicii se găsește măsura produsului din acea specie“, cum preciza Marx, omul știe să producă pe măsura oricărei specii, și știe să imprime pretutindeni obiectului măsura care-i este inerentă. De aceea, omul dă formă (formează) și în conformitate cu legile frumosului. Ceea ce n-ar însemna decît că dacă (1) tot ce formează omul, formează în conformitate cu legile frumosului și (2) nu tot ceea ce formează el este artă, frumosul nu se reduce la artă. Precum arta, la rîndul ei, nu se poate reduce la frumos...

---

3 Lino Graneri, *Che cosa è l'arte? (Ce este arta ?)* Bari, 1962, p. 192.

4 V. E. Mașek, în *Estetică-Informație-Programare*, București, 1972, p. 10

2

Frumosul şi arta

Împotriva acestei reducţii se opune — istoric vorbind — arta însăşi. La întrebarea dacă frumosul e „inima proprie a artei", „legitimaţia ei", s-a dat de atîtea ori un răspuns negativ. S-a dovedit din istoria artei, scria Utitz, că nu întreaga artă stă sub semnul frumosului, că ea voieşte şi aspiră şi spre alte ţeluri ; prin aceste finalităţi diferite a fost privită, sau cel puţin constituită, legea apariţiei sale.

Comentînd definiţia după care trăsătura specifică a artei este crearea frumosului — definiţia clasică a secolului al XVIII-lea — Vl. Tatarkiewicz observa : „Această definiţie porneşte de la convingerea că frumosul este destinaţia artei, scopul ei, rezultatul, valoarea supremă, trăsătura ei distinctivă. Totuşi această definiţie produce dubiu. Deoarece frumosul nu este un concept monosemantic. În sensul mai larg, el înseamnă totul. Dar, în sens mai restrîns, înseamnă un anumit echilibru, o claritate, o distincţie a formei. Esenţa frumosului constă în armonie, cum se spunea în secolul al XVII-lea. Această definiţie a frumosului corespunde artei clasice, dar produce îndoială dacă ea corespunde artei gotice, artei manierismului, artei barocco, unei părţi importante a artei secolului XX. Prin urmare, ea nu poate fi extinsă asupra artei întregi. De fapt, definiţia *arta este frumosul,* în accepţia largă a frumosului este prea vastă, iar în accepţia strictă a frumosului e prea redusă. Această definiţie a fost bună pînă prin 1900, cînd apar dubii relativ la infailibilitatea sa, iar în 1950 a devenit clar că ea nu este justă" [5].

În acelaşi sens se pronunţă diverşi autori, în ultima vreme. Privind frumosul, conceput de o manieră îngustă (ca o structură sau o formă caracterizată prin graţie, armonie, unitatea detaliilor, proporţii etc.) aceste trăsături nu ajung spre a defini diferenţa specifică a artei,

---

5 Vl. Tatarkiewicz, *Definiţiea iskusstva (Definiţia artei),* în „Voprosy filosofii", 1973, nr. 5, p. 68-70

scria Th. Munro. Anume opere, azi acceptate şi adeverite ca artă, nu le posedă (de exemplu, armonia dezordonată, formele grosiere, iregulare în artele primitive, orientale şi moderne).

Admiţînd că frumosul poate fi definit într-o accepţie mai largă care nu exclude anumite forme vii sau artistice altfel considerate „urîte" (sordidul, diformul, grosierul, asimetricul etc. — toate pot fi frumoase cu condiţia de a fi transmise sub o formă artistică) acelaşi autor ajunge la concluzia că definiţia artei în sens estetic larg (ca abilitate de a produce frumosul sau produsul acestei abilităţi) ori în sens restrîns (ca abilitate de a produce frumosul sub o formă vizibilă, sau produsul acestei abilităţi) — nici în sens larg, nici în sens restrîns, nici în sens laudativ, nici în sens non-evaluativ — nu răspunde exigenţelor unei definiţii ştiinţifice a artei. Căci în accepţia sa estetică largă, această definiţie este prea vagă, prea întinsă şi nu oferă criterii de a distinge produsele abilităţii de abilitatea de a produce frumosul în genere şi frumosul în artă în special. În al doilea rînd, în accepţia estetică îngustă, ea pare restrînsă, limitîndu-se la artele vizuale sau „artele frumoase", în sens restrîns exclusiv la pictură. Această definiţie implică o anume comprehensiune, dar impune întrebarea : Producţia frumosului sau „plăcerea estetică" este ea de fapt specifică artei ?... Se poate obiecta că ea limitează, întîi, arta la producţia efectiv reuşită a frumosului sau a plăcutului. Arta n-ar cuprinde astfel de opere de sculptură, muzică şi poezie care n-ar fi frumoase sau plăcute. Iar în sens restrîns, ea n-ar îngloba ansamblul picturii şi al sculpturii, al muzicii etc., ci numai operele reuşite. Dacă am refuza să limităm astfel extensiunea artei, înţelegerea acestei definiţii ar deveni inaccesibilă — această definiţie ar deveni inacceptabilă.[6]

Dar, chiar sub acest aspect, privind arta ca producţie efectiv reuşită a frumosului — cum rezultă din concepţia

---

6 Th. Munro, *Les arts et leurs rélations mutuelles*, Paris, 1954, p. 81

conform căreia capodoperele artistice şi literare sînt frumosul — acest principiu nu poate avea la *teneur* care i-a fost acordată de diverşi esteticeni. Dacă — în genere — „capodopera, reprezentanta frumosului", este o existenţă concretă, principiul frumosului, unitatea nu poate fi decît unitatea organică a acestei existenţe."[7] De aci rezultă că această existenţă, privită în esenţa ei, nu în relaţia părţilor care o constituie, defineşte în fond arta. Esenţa fiind ceea ce e indispensabil în existenţă, adică ceea ce e principal în obiect, ceea ce defineşte şi caracterizează latura sa interioară, existenţa ca fenomen (în sensul în care esenţa *se manifestă* şi fenomenul *conţine* esenţa), privind o însuşire a ei, nu arta însăşi, frumosul e un aspect, o componentă a acesteia, dar nu particularitatea ei distinctivă. Fie şi o însuşire frecventă, definind *calitatea* iar nu *quidditatea,* ca atribut al artei, frumosul nu poate defini, deci, esenţa ei. Fie ca reflectare a frumosului, fie ca reflectare frumoasă — ambele formule azi depăşite — arta nu e epuizată de frumos : 1) Fiindcă frumosul nu e obiectul însuşi ci forma sa, aspectul său morfologic *(formosus)*; 2) Frumosul şi arta, chiar cînd coincid, nu se confundă. Admiţînd că frumosul priveşte structura intimă a artei şi nu forma sa pură, frumosul e structura obiectului, nu obiectul însuşi. El nu poate avea o structură autonomă (nu este el însuşi o existenţă), aceeaşi structură (sau structuri analoage) privind apariţia frumosului şi în natură şi în artă.

S-a arătat chiar că arta transpune principiile formale ale frumosului într-o ordine (simetrie, proporţie etc.) care nu face decît să prelungească evoluţia naturii, formele de organizare proprii cristalelor, plantelor, animalelor... Frumuseţea artei n-ar fi deosebită de cea a naturii. Arta extrage, smulge realităţii sistemul de procedee expresive de la cele mai simple pînă la cele mai complexe manifestări ale frumosului. Aceleaşi particularităţi ale formei, care sînt inerente fenomenelor naturii, sînt caracteristice

---

7 M. Dragomirescu, *Science de la littérature,* vol. I, Paris, 1928, p. 102 sq.

şi formelor artei (ritmul spaţial şi temporal, mişcarea ritmică etc.) folosite în toate ramurile artei. În artă domină aceleaşi juste raporturi ca şi în cosmos, natură etc. Idealul frumosului se bazează pe legile lui generale şi în natură şi în artă. O natură „moartă (sau „vie“) şi modelul ei sînt (sau pot fi) deopotrivă frumoase. Fie şi inerent artei, tocmai fiindcă e inerent şi naturii, frumosul nu distinge, deci, arta.

Definiţia artei nu acoperă întregul domeniu a ceea ce este frumos, s-a arătat la procesul Brîncuşi, ci numai produsele unui artist care au ceva mai mult decît un caracter ornamental, decorativ, şi care pot fi puse în rîndul acelor exemple de arte frumoase sau poate numai a categoriilor de arte frumoase ce imită obiectele naturii, aşa cum le vede artistul. Olarul, sticlarul, aurarul, ţesătorul, cusătoresele, dantelăresele, cioplitorul în lemn, bijutierul, toţi produc lucruri care sînt şi artistice şi frumoase [8]. Dar, precum fenomenele psihice se deosebesc de fenomenele fizice (frumoase sau nu), fenomenele artei se deosebesc prin ceea ce e în fond arta în sine (frumoasă sau nu)...

Încă în secolul al XIX-lea, Lev Tolstoi observa că în pofida teancurilor de cărţi ce s-au scris despre artă pînă în prezent nu s-a enunţat încă o definiţie justă a artei. Aceasta din pricină că la baza noţiunii de artă a fost pusă noţiunea de frumos. Dar prin aceasta „nu numai că nu contribui la definirea sensului artei, ci, dimpotrivă, transpunînd problema într-un domeniu cu desăvîrşire străin de ea, înlături orice posibilitate de a da această definiţie“. [9]

De acord sau nu cu o atare negaţie, atît de tranşantă, cele mai multe dintre concepţiile noastre greşite cu privire la artă, arăta H. Read, provin din lipsa de consecvenţă în folosirea cuvintelor artă şi frumos. S-ar putea

---

8 *Brâncuşi împotriva Statelor Unite*, Cluj, 1972, p. 117

9 L. N. Tolstoi, *Despre munca literară*, Bucureşti, 1958, p. 45-46

spune că nu sîntem consecvenţi decît în folosirea lor eronată. Totdeauna presupunem că tot ceea ce este frumos aparţine artei, sau că orice produs al artei este frumos, că ceea ce nu este frumos nu aparţine artei... Această identificare a artei cu frumosul se află la baza tuturor greutăţilor pe care le întîmpinăm în aprecierea artei... Fiindcă arta nu este neapărat frumoasă : iată un adevăr ce nu poate fi afirmat nici îndeajuns de des şi nici îndeajuns de răspicat. Examinînd problema fie din punct de vedere istoric (adică văzînd ce a fost arta în vremuri trecute), fie din punct de vedere sociologic (adică văzînd ce este de fapt arta în manifestările ei de astăzi, pe întreg cuprinsul globului), constatăm că arta a fost adesea sau este adesea un lucru lipsit de frumuseţe“. [10]

3

Alt aspect al problemei

Dar mai există un aspect al problemei care intră în mod necesar în discuţie în această ordine de idei.

Admiţînd că frumosul e — cel puţin în principiu — totuşi, inerent artei, că arta a fost concepută în genere în funcţie de frumos, că frumosul este o însuşire a artei, dacă nu o condiţie a ei, că frumosul este inclus chiar în natura artei şi dacă există opere care-l ignoră ori încalcă, s-ar putea ca ele să nu fie numite opere de artă ci mai degrabă de „lipsă de artă“ *(of lack-of art)*, fiindcă urîtul dovedeşte „lipsa, eşecul artei“ *(the failure of art)* [11] — frumosul ca atare nu-l posedă doar arta ; el nu distinge, întîi, arta de natură, dacă „întreaga natură este frumoasă, orice fragment al ei participă la frumuseţe“ (Tudor Vianu). În al doilea rînd, nu distinge arta de tehnică, în ansamblul producţiei generale a omului ; nu distinge artele libere *(artes liberales)* de aşa numitele arte servile

---

10 H. Read, *Semnificaţia artei*, Bucureşti, 1969, p. 29
11 Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York, 1966, p. 17

sau mecanice, sau artele frumoase de artele aplicate (utile) — în accepţia actuală a conceptelor.

Dacă însuşiri ca armonia, graţia, ritmul privesc deopotrivă pictura şi toate artele de acelaşi gen, ca şi arta ţesătorului, a celui care brodează, a arhitectului, a constructorului de corăbii şi chiar natura animalelor şi a plantelor de tot felul, căci toate acestea — la Platon — comportă graţie, ritm, armonie sau diformitate (*Republica*, 400 a b-401), fără îndoială particularităţile frumosului nu privesc numai arta în sensul propriu al cuvîntului sau artele aşa numite frumoase, precum nu privesc numai artele, ci şi natura.

Anticii vedeau frumosul în perfecţia lucrului, iar ea era posibilă în toate meşteşugurile şi din cauza aceasta toate meşteşugurile erau pentru ei frumoase (tîmplăria, gravura, ca şi pictura şi arhitectura). Frumosul devine un criteriu al distincţiei artei de meşteşuguri abia cu Batteux, care în *Les beaux-arts réduits à un même principe*, prin cele şapte arte frumoase (pictura, sculptura, arhitectura, poezia, muzica, retorica, dansul) înţelege, în accepţia vremii, arta în sensul propriu al cuvîntului.

Diferenţa între artele frumoase şi utile (mai exact, meşteşuguri) ale căror produse exercită rolul unor bunuri materiale în viaţa cotidiană (unelte, produse artizanale, maşini) devine deci discutabilă şi arbitrară, dacă — de pildă — mobilă, feronerie, giuvaergerie, dantele, podoabe (care răspund celor mai diverse exigenţe ale vieţii umane) îmbină frumosul cu funcţia lor utilitară sau decorativă. Există obiecte de artizanat (arte aplicate) ţesături, scoarţe, covoare, broderii şi chiar unelte (furci de tors, referindu-ne la cele de la noi) de o frumuseţe incomparabilă, adevărate minuni ale mîinii omeneşti. După cum, de asemenea, în Franţa, Belgia, Anglia, Germania, Austria, Olanda, America, Scandinavia, Italia, Rusia, *Art Nouveau* a dat în pragul veacului nostru — în artele aplicate şi decorative (inclusiv arhitectură, mobilier, produse ceramice) — obiecte de uz cotidian (călimări, chiar tacîmuri, tapete, vaze etc) totodată frumoase nu fără a fi utile

și utile nu fără a fi frumoase. Iar impetuoasa revoluție tehnico-științifică a vremii noastre oferă datele unei desăvîrșite „confuzii“ între frumosul industrial și util. Privind frumosul ca armonie, tentația perfecțiunii sau realizarea ei, aceeași ardoare constructivă, activă în aspirația spre perfecțiune a omului stă la baza tehnicii ca și la baza artei. O mașină poate avea toate însușirile clasice ale frumosului *(integritas, consonantio, claritas)* și un produs tehnic poate fi tot atît de frumos ca și un idol de lut. Pentru Marinetti un automobil este mai frumos decît Victoria de la Samotrake, iar F. Léger vedea în Saloanele mașinii (Salonul Automobilului și al Aviației din Tîrgul de la Paris) „cele mai frumoase spectacole din lume“.

Aici se impune însă un *distinguo*, cu privire la artă. Dacă recent Etienne Gilson (în *Matières et formes)* aborda sub raport teoretic frumosul în industrie, asimilînd frumosul produselor industriale cu frumosul naturii, în opoziție cu frumosul artistic, — trebuie arătat că această distincție dintre frumosul natural și frumosul artistic (fie că privim frumosul în artă ca o reflectare a lumii obiective, sau ca o însușire a operei înseși) confirmă ideea că „frumosul natural nu trebuie în nici un caz privit ca o condiție a operei artistice, chiar dacă în cursul evoluției pare să fi devenit un factor prețios al operei de artă, ba chiar din anumite puncte de vedere de-a dreptul identic cu ea“. [12]

Aceasta tocmai fiindcă „frumusețea naturii și aceea a artei nu diferă numai ca grade, ci ca specii. Între frumosul natural și frumosul artei nu sînt numai diferențe de grad, ci de specie. [13] Astfel, „aspectele esențiale ale creației artistice prezintă particularități ireconciliabile cu frumosul natural“; atît prin esența și originea lor, cît și prin însăși „natura“ lor, frumosul naturii și frumosul artistic nu sînt identice. Frumusețea artei e altceva decît

12 W. Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, 1970, p. 22

13 Ch. Lalo, *Notions d'esthétique*, Paris, 1925, p. 152

frumuseţea naturală ; sînt două concepte care n-au nici o măsură comună, scria şi Lalo, admiţînd că estetica tradiţională a comis atît de adesea o confuzie regretabilă şi în fond ea n-a făcut decît teoria frumosului natural judecînd un tablou, un poem sau o simfonie exact în aceeaşi manieră ca o fiinţă vie, un gest nobil sau un fapt istoric." [14] Punînd „chestiunea cea mai esenţială de a şti dacă estetica are ca obiect direct şi fundamental frumuseţea artei sau cea a naturii", acelaşi autor numea confuzia acestor două feluri de frumuseţi „una din iluziile cele mai răspîndite şi cele mai dăunătoare."

Dacă frumuseţea artei şi aceea a naturii ne apar în definitiv radical eterogene, oricare ar fi interferenţele lor normale sau accidentale, această premisă include concluzia că legile specifice artei n-au principial nimic comun cu estetica frumosului natural. Mai exact, nu este vorba aci de analiza condiţiilor în care un peisaj apare frumos, ci de o analiză a condiţiilor în care reprezentarea acestui peisaj devine operă de artă. [15] Ceea ce, dacă „numeroase sînt motivele care ne fac a socoti că între frumuseţea artei şi a naturii există completă eterogenie", cum admite la noi Tudor Vianu (în ansamblul concepţiei căruia frumosul natural şi frumosul artistic sînt specii noncomparabile, date fiind diferenţele care le separă) nu înseamnă decît că „diferenţa dintre aceste două categorii de obiecte este atît de radicală, încît e cu neputinţă ca o procedare metodică să le atribuie aceleiaşi cercetări". [16] Şi dacă a trata arta în aceiaşi termeni cu care tratăm frumosul naturii a fost „marea erezie" a esteticii clasice (care, de la Baumgarten, le-a pus împreună sub aceeaşi cupolă) ideea că arta şi frumosul se acoperă reciproc doar pe porţiuni restrînse este azi o idee a vremii. Arta „nu e doar frumoasă" (Tudor Vianu) ; iar frumosul, departe de a aparţine doar artei, există întîi de toate în viaţă, în realitate şi numai după aceea şi în

14 *Ibid.*, p. 154-155
15 W. Worringer, *op. cit.*, p. 22
16 Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, 1968, p. 9-10

artă. [17] În fine, extensiunea frumosului în cele mai diverse sectoare ale activităţii umane pune arta în faţa unei largi opţiuni în sfera esteticii, unde „conceptul de frumos, luat în complexitatea sa, nu este identificat cu cel de artă, dar uneori chiar arta şi frumuseţea sînt net deosebite". [18]

II

1

Artă şi estetic

Nu e mai puţin adevărat, însă, arta e — prin definiţie — un fenomen estetic. Dacă obiectul atitudinii estetice a omului poate fi numai fenomenul accesibil percepţiei senzoriale sau care se sprijină pe reprezentarea senzorială, arta se adresează în primul rînd senzorial percepţiei noastre. Nici o operă de artă nu e lipsită de însuşiri estetice proprii, senzorial-perceptibile, privind direct materia artei.

Dar problema e — şi aici — mult mai complexă decît ar părea la prima vedere.

Mai întîi, fiindcă „efectul estetic poate porni tot atît de bine de la un proces al naturii" (Fiedler). Natura e aptă totdeauna să ofere în aceeaşi măsură impresii estetice. „Nu putem spune că prin ea însăşi natura nu e susceptibilă de o calificare estetică nici pozitivă nici negativă." [19] Natura, neatinsă de om chiar, posedă atribute estetice incontestabile. Muntele înalt, marea în valuri, amurgul în zări incendiare, stelele în cer se adresează percepţiei noastre, sînt senzorial perceptibile, estetice.

Baumgarten însuşi include în sfera „faptelor estetice" nu numai arta, ci şi natura şi celelalte, toate lucrurile fă-

---

17 N. Dmitrieva, *Despre frumos*, Bucureşti, 1962, p. 105
18 Benedetto Croce, *Estetica*, Bucureşti, 1971, p. 233
19 Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1925. p. 138

cute — *caetera si paria fuerint in agendis rebus omnibus* (*Aesthetica*, § 3). De unde rezultă — evident — că esteticul, privind experienţa estetică în genere, nu distinge, deci, arta în ansamblul necuprins al esteticii. Toate fenomenele provoacă o atitudine estetică oarecare ; o interpretare estetică permite orice fenomen al realităţii. Viaţa, în toate manifestările ei, este pentru om obiectul unor percepţii estetice. Din punctul de vedere al esteticii marxiste „se pune chiar întrebarea dacă există, totuşi, ceva neestetic la modul absolut. În tot ce întreprindem, în tot ce facem, pare a interveni şi un oarecare coeficient de esteticitate.“ [20]

În acelaşi sens, croceanismul va duce, scria G. Călinescu, la o recunoaştere în toată activitatea umană a unui proces estetic. Iar N. Hartmann, unul din spiritele mari ale veacului nostru, observa că întregul domeniu al obiectelor estetice se lărgeşte considerabil ; „Te întrebi cu seriozitate, dacă mai există oare în genere obiecte în lume care să nu aibă o latură estetică“. [21]

Cu atît mai mult, deci, dincolo de artele frumoase, arta aplicată şi artele implicate constituie un domeniu al esteticului, în care — ca şi natura (umanizată sau nu) — intră apoi omul însuşi.

Activitatea tehnică şi activitatea estetică nu sînt două moduri separate ale praxisului ; ele nu sînt nici măcar două laturi sau aspecte dialectic legate între ele în acelaşi proces de umanizare a naturii, ci expresia unitară a acestui proces. Tehnicul se manifestă estetic... Dacă între tehnic şi estetic nu se poate opera o separaţie decît metafizic, privind activitatea tehnică şi activitatea estetică „ca două moduri fundamentale ale praxisului“ (M. Dufrenne) — în realitate această separaţie nu apare decît accidental. Nu există o separaţie între obiectul tehnic şi obiectul estetic. Acelaşi obiect e totodată tehnic şi estetic. Astfel,

---

20 Gh. Achiţei, *Ce se va întîmpla mîine ?* Bucureşti, 1972, p. 209

21 N. Hartmann, *Estetica*, Bucureşti, 1972, p. 24

cert, există între creaţia artistică şi producţia „estetică" în domeniul tehnicii anumite însuşiri dominante comune. Dacă aici calităţile (însuşirile) estetice fuzionează cu cele utilitare, fără îndoială această fuziune — într-un sens pozitiv sau negativ — suprimă opoziţia dintre planuri. Un produs al omului care nu ţine de sfera artei nici prin scopul său direct, nici prin execuţie (un vas de Cucuteni, o amforă greacă, servind unor scopuri practice etc.) prin acele culori, forme, proporţii care după milenii ne încîntă privirile, fac dovada unor însuşiri estetice pozitive şi constituie astfel opere estetice în sensul propriu al cuvîntului.

În acest sens nu există nici o opoziţie între producţia tehnică (prin aplicarea cunoştinţelor dobîndite prin studiu şi exerciţiu, îndemînare) şi creaţia artistică (prin inspiraţia zeilor) nici la cei vechi. Adesea execuţia poate atribui — şi în epoca noastră — unui produs al tehnicii (o navă cosmică) un sens estetic absolut pozitiv. Tehnologia ştiinţifică modernă oferă produselor ei aspecte (calităţi) estetice incontestabile. Obiectul tehnic, în optica mişcării Bauhaus, de pildă, nu poate fi privat de un sens estetic. În acest sens, industria şi arta, ca ramuri de activitate umană în societatea modernă, devin corelative. Corelaţia dintre ele ia aci amploarea unei adînci interferenţe. Accentul pe virtuţile estetice ale tehnicii, exaltarea maşinii, a inovaţiei tehnice la rangul de artă (mitul tehnologic) chiar în dadaism, futurism, sau constructivism devine un fenomen european, ai cărui promotori au fost la noi poeţii de avangardă grupaţi în jurul revistelor *Contimporanul*, *75 H. P.*, *Integral*, *Unu* etc., după primul război mondial.[22]

A distinge deci arta de un model tehnologic (un prototip al unei producţii în serie) sau chiar de un produs manufacturat servind de prototip, un obiect de consum, o unealtă, o maşină care poate răspunde unor exigenţe estetice prin realizarea unor forme, proporţii, sau colorit

---

22 G. Ivaşcu, Art et technologie, in *Abstracts*, VII-e Congrès International d'estehétique, Bucharest, 1972, p. 50-51

agreabil, avînd deci calități estetice certe, e cu atît mai necesar sub raport teoretic cu cît a transfigura estetic orice obiect al ambianței, a face din fiecare obiect de uz casnic o operă estetică sau din fiecare moment al vieții o stare estetică posibilă, nu înseamnă *eo ipso* a face artă...

2

Principiul eteronomiei artei

Întrebarea e ce distinge, deci, arta în acest context, dacă arta e altceva decît esteticul (în genere) și conținutul estetic nu-l posedă doar arta.

Aci intrăm în zona de foc a problemei: pozițiile trebuie atinse pe rînd.

Dacă artele plastice, și mai ales artele aplicate sau ornamentale, sînt strîns legate de produsele obișnuite ale muncii și nu pot fi confundate cu munca artizanală, tîmplăria, ceramica etc., nu e ușor de fixat, mai întîi, granița dintre artă și meșteșug. Cu atît mai mult cu cît, cum scria Marx, „obiectul artei trece prin același proces ca și oricare alt produs“, dacă „artă“ devine un atribut al oricărui produs de calitate estetică (frumos, reușit) în sens pozitiv, ea devine un atribut aplicabil oricărei activități omenești mai mult sau mai puțin desăvîrșite. Ceea ce nu înseamnă decît că acest atribut, stabilind între artă și alte domenii deosebiri de grad, dar nu de natură, nu e aci distinctiv.

Dacă exigențele estetice cresc față de obiectul estetic în genere și arta poate fi definită cea mai înaltă formă de însușire estetică a realității, formele manufacturate și industriale ale obiectelor de uz comun, chiar luînd în considerare principii estetice, nu pot fi identificate cu arta. Mai exact, răspunzînd unor exigențe estetice, una e proiectarea unei ambianțe sau ceea ce s-a numit „naturalizarea estetică a naturii înconjurătoare“ prin tehnică, și alta e arta. Una e, totuși, o furcă de tors sau o strachină și alta o simfonie de Beethoven sau un roman

de Dostoievski... Dacă totul devine „artă“, arta însăși dispare, suprimîndu-i-se criteriul diferențierii calitative, s-a spus. Dacă arta este viață și viața artă, ce le mai separă? În ce spațiu se constituie autonomia relativă a artei ?...

Între activitatea practică și cea estetică (aci — artistică) există distincții esențiale dintre care cea mai importantă rămîne imposibilitatea asimilării artei, fenomen pur spiritual, funcției generale a esteticului. Dacă obiect estetic e și un obiect natural (și — în cadrele percepției estetice a fenomenelor realității — obiectul estetic implică specificul său senzorial) arta — ca mod superior și specific de înțelegere și integrare în existență, de cunoaștere și creație — recurge la planul estetic nu pentru a îmbrăca un organism biologic (ca natura) sau un angrenaj tehnic, ci idei, sentimente, imagini, întreaga experiență spirituală a omului. Arta e — cel puțin pe acest plan — un limbaj prin care omul comunică și ni se comunică, își obiectează gîndirea, simțirea, conștiința sa în materia estetică a operei.

De aci cadrul unei mișcări teoretice mai degajate în sfera artei, ținînd seamă de faptul că obiectele ei, întrupate în vederea unor funcții multiple, au o direcțiune și un scop spiritual. Admițînd că atitudinea estetică e mai frecventă și mai reală în artă, că ea este mai adecvată, mai proprie artei, că atinge în artă cel mai înalt grad posibil, nu putem nega că opera de artă înfățișează totuși o complexitate de aspecte care acționează asupra conștiinței, prin una sau alta din nenumăratele sale laturi. Dacă cel mai important lucru în opera de artă nu e efectul ei estetic, ci efectele ei *along other lines*, dînd loc factorilor religioși (spre exemplu în arhitectură), morali, sociali ș.a.m.d., „opera de artă are în vedere, intenționează și alte efecte decît cel estetic și nu e prin estetic nicidecum înțeleasă în totalitatea ei“ (Emil Utitz).

Analizînd structura generală a artei, Tudor Vianu observa că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetică este în artă numai acțiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unități autotelice și expre-

sive pentru sufletul artistului... Materialul pe care îl prelucrează artistul nu este el însuși estetic. Artistul își construiește opera sa dintr-o materie împrumutată vieții comune și, printre altele, din sentimente, idei și tendințe răsărite în împrejurările practice ale vieții omenești. Dacă este însă așa, se înțelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul.“ [23]

Aceasta e una din cele mai grave constatări științifice ale esteticii însăși, care a întîmpinat — nu odată — adevărate seisme din cauza ei. Și care a însemnat recunoașterea propriei sale derute — adesea — în fața artei.

Arta nu e un fruct fără miez și nici nu poate fi. „Poezia este în același timp descoperire a sîmburelui vieții și critică a vieții. Acest dublu aspect nu poate fi accentuat destul de energic“. [24] El privește în fond — pînă la un punct — orice artă.

Într-un sens, totul în artă este estetic, supus acestui moment, se realizează prin el. Dar nu totul în artă e reductibil la momentul estetic. Analiza structurii generale a artei confirmă această idee. Arta există, apare prin extraesteticul care determină miezul ei. „E greu ca în sufletul omenesc să avem preocupări estetice care se pot separa complet printr-un procedeu de diferențiere de celelalte imixtiuni de ordin moral, social, biologic, intrînd totdeauna în opera de artă o serie de elemente inestetice, supraestetice sau paraestetice... aduse din totalitatea sufletului nostru, din factori asociativi legați cu o anumită atitudine estetică — orice artist, oricît ar fi de ascet în privința izolării sale artistice nereușind total să facă opera sa deosebită și abstractizată de celelalte influențe ale totalității sufletești.“ [25]

Corelația artei cu realitățile extraestetice, derivarea ei din alte tipuri de activitate umană, interacțiunea ei cu

---

23 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 311

24 Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, București, 1969, p. 323

25 Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, București, 1972, p. 330

celelalte forme ale conştiinţei sociale, finalitatea ei socială complexă — admisă în majoritatea sistemelor teoretice din istoria esteticii — a impus principiul eteronomiei artei, care putînd fi ignorat, n-a putut fi negat. În baza acestui principiu, arta înglobează în estetic aspectele (valorile) ei extraestetice sau anestetice. Ele nu pot fi izolate aci, rupte de estetic, dar nici nu pot fi confundate cu el. A afirma cu exclusivitate şi suficienţă inexistenţa anesteticului în artă înseamnă „a reduce opera de artă la o combinare factice de trăsături, sunete sau mişcări lipsite de orice forţă de expresiune şi acţiune asupra sufletului omenesc, dar în acelaşi timp simplificarea fortuită a formelor sufleteşti exprimă aici o negare a procesului profund, al cărui ecou îndepărtat este forma artistică" (M. Mancaş).

3

Estetic şi extraestetic

A defini arta prin însuşirile ei distinctive, rezultă de aici, înseamnă a avea în primul rînd în vedere faptul că în întreaga ei circumferinţă ea include ceea ce s-a numit „materia extraestetică", prin care opera de artă diferă de obiectul estetic în genere.

În literatura marxistă s-a arătat foarte clar că „punctul de vedere foarte răspîndit după care esenţa artei şi conţinutul ei sînt *estetice* este greşit". Iar ideea unor exegeţi care vorbesc de esenţa estetică a artei (îndreptată împotriva reprezentărilor despre artă ca fenomen gnoseologic, ideologic, dar nu estetic prin esenţa sa) a fost privită ca unilaterală.

Dacă „nu putem accepta ideea că arta reflectă numai fenomenele estetice ale vieţii reale, cum afirmă unii teoreticieni" [26] — şi intervin aci probleme sociale, economice, etice etc., privind aspectele cele mai diferite ale

---

26 M. S. Kagan, *Lekţii po marksisko-leninskoi estetike (Lecţii de estetică marxist-leninistă)*, vol. II, Leningrad, 1964, p. 19

vieţii — principiul extraestetic sau anestetic, această dualitate, această contopire a neesteticului cu esteticul determină adevărata esenţă a arhitecturii. Şi — cum „nici celelalte arte nu s-au născut primar din necesităţi estetice“ — şi a artelor plastice şi a artei în genere. „Universalitatea artei se manifestă tocmai în faptul că în ea toate fenomenele vieţii omeneşti sînt topite în reflectarea estetică a totalităţii ei : deci „conţinuturile şi formele (ei) extraestetice pot şi trebuie să joace un rol important.“ 27

Prin însuşi acest fapt, arta excede esteticul pur. Şi — deşi elementul estetic este inseparabil de artă, cum scria Utitz, e naîv a pretinde ca tot caracterul activităţii artistice să fie estetic... Estetice sînt şi fenomenele naturii şi obiectele tehnicii (estetică nu e numai arta) ; în al doilea rînd, genurile literare şi artistice sînt „combinaţii de diverse exigenţe, în parte estetice, în parte inestetice“ (Lalo). E clar că „nu putem reduce esenţa artistică a artei la obiectul estetic.“ 28 Observînd că din ce în ce mai mult studiul trăsăturilor estetice ale operelor de artă — studiu indispensabil fără îndoială — a căpătat la unii teoreticieni tendinţa să înece creaţia artistică în masa de obiecte estetice care ne înconjoară şi să o asimileze acesteia pînă la dispariţia ei, gînditorii marxişti arată că „această esenţă artistică depăşeşte însă cerinţele pur estetice.“ 29

Privind astfel problemele, numeroşi interpreţi — şi de pe alte poziţii — ajung la concluzia că arta se distinge de obiectul estetic, că obiectul estetic nu este identic cu opera de artă, după cum obiectul estetic nu este identic cu obiectul frumos. Pe lîngă opera de artă (ca obiect estetic) există obiecte estetice care nu sînt opere de artă. Apoi, opera însăşi nu este numai obiect estetic, ci po-

---

27 Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, Bucureşti, 1974, p. 358

28 I. Astahov, *Iskusstvo i problema prekrasnogo (Arta şi problema frumosului)*, Moskva, 1969, p. 114

29 Marcel Breazu, *Realism şi modernitate în artă*, Bucureşti, 1973, p. 138

sedă calități care „depășesc pura reprezentabilitate estetică.“ [30]

În ultima vreme atari considerații devin tot mai frecvente și mai categorice. „Fenomenul artistic e un fenomen total... Astfel privit, el poate fi deci *parțial* considerat din punctul de vedere al structurilor sale obiective, adică al fizicității sale, spunem, admițînd „naturalitatea, istoricitatea artei și liberul joc al interiorului și integralității existențiale în intersectarea dinamică și fecundă a tuturor planurilor sale.“ [31]

Dacă „estetica materială nu poate stabili diferența esențială între obiectul estetic și opera ca atare, între părțile componente ale obiectului, conexiunile lui interne și componentele materiale și conexiunile din interiorul operei, manifestînd totdeauna tendința de a confunda aceste momente“, disociind obiectul estetic de operă, care permite și alte abordări (decît cea estetică) — M. Bahtin precizа că opera de artă trebuie înțeleasă în întregime, în toate momentele ei... fără a se ține cont de obiectul estetic realizat de ea ; trebuie înțeleasă deci doar în limitele acelei legități științifice, care-i organizează materialul“, în însăși *existența artistică* a obiectului estetic. A nu face distincția între cele trei momente semnalate de el : a) momentul obiectului estetic, b) momentul operei în aspectul ei material extraestetic, c) momentul structurii compoziționale a materialului — înseamnă a provoca doar confuzie și ambiguitate. Cu atît mai mult cu cît „viața nu stă doar în afara artei ci și în ea, înăuntrul ei, aducînd cu sine toate valorile sociale, politice, cognitive etc.“, aci „forma are nevoie de dimensiunea extraestetică a conținutului fără de care ea nu se poate realiza ca formă“. [32]

Aici intrăm, deci, *in medias res*.

---

30 Bonald Brinckmann, *Natur und Kunst, Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegendstands,* Zürich und Leipzig, 1938, p. 125-138

31 Dino Formaggio, *L'idea di artisticità,* Milano, 1962, p. 334-335

32 M. Bahtin, *Voprosî literaturî i estetiki (Probleme de literatură și estetică),* Moskva, 1975, p. 13-14

Ca „element funcţional al unei totalităţi de valori", ţinînd seama de faptul că ea-şi extrage deci sevele din însăşi viaţa socială a omului, în complexitatea ei, din realităţile sociale în care apare, arta în esenţa ei — specificitatea artei — „nu constă numai în autonomia unei armonii imanente, ci şi în corelarea permanentă a acesteia cu valorile extraestetice ale operei de artă, în impregnarea acestor valori în fluviul funcţionalităţii estetice" (Gr. Smeu). Dacă aceasta înseamnă doar că „esteticul nu face decît să organizeze ansamblul de funcţii extraestetice prezente totdeauna în opusul artistic", funcţia estetică singură, din cauza naturii sale „formale", nu este în stare să umbrească nici una din celelalte funcţii şi cu atît mai puţin pe toate celelalte. Din acelaşi motiv (tocmai fiindcă „funcţia estetică nu are un conţinut propriu") sîntem mereu ispitiţi să considerăm funcţia estetică drept ceva secundar, ceva ce poate fi, dar nu este absolut necesar : pe de altă parte „chiar dacă funcţia extraestetică nu se manifestă evident în structura operei, deşi apare cu pregnanţă în procesul de receptare" [33], ea dă *sens* operei în procesul de receptare şi — implicit — de creare a artei. Încît, dacă se poate vorbi de un extraestetic al artei numai în măsura în care acesta fuzionează intim, unitar cu fluviul funcţionalităţii ei estetice (altfel extraesteticul iese din sfera artei) „funcţia estetică nu este suficientă în sine, pentru ca semnul căruia îi dă naştere să se umple de sens. În semnul estetic, care este opera de artă fiind introdus un conţinut concret, funcţiile extraestetice se realizează în legătură directă cu realitatea exterioară ei"... În cursul existenţei unei opere, dintre funcţiile extraestetice pot avea rol precumpănitor, alternativ, mai multe funcţii şi se poate chiar afirma că şansele operei de artă de a-şi menţine eficienţa în timp sînt cu atît mai mari, cu cît este mai bogat ansamblul de variaţii funcţionale pe care îl permite. „În esenţă însă arta este întotdeauna plurifuncţională şi funcţional-dinamică, atribut care se manifestă

---

33 Jan Mukařowský, *Studii de estetică*, Bucureşti, 1974, p. 145-146

atît în mişcarea generală a artei, cît şi în existenţa fiecărei opere de artă în parte. Nu este rar nici cazul operelor cu mai multe funcţii concomitent, în raport cu diversele medii, categorii sociale, generaţii etc., din care se recrutează publicul lor.

Pe de altă parte, însă, funcţia estetică se impune atît de des atenţiei noastre tocmai în zona din afara artei, se iveşte în atîtea manifestări diverse ale vieţii, se dovedeşte a fi un element necesar, de pildă, în ceea ce priveşte locuinţa, îmbrăcămintea, contactele sociale etc., încît ne obligă să gîndim asupra misiunii ce-i revine în întreaga organizare a lumii... De aci ideea că numai o perfectă diferenţiere a funcţiilor în conştiinţa societăţii a putut să conducă la o delimitare conceptuală exactă a artei de creaţie extraartistică. Pentru colectivităţile care n-au ajuns la o asemenea diferenţiere, nu există pînă astăzi conceptul de artă"...[34]

III

1

Noi disocieri

De aci, încheind această analiză, cîteva consideraţii finale :

1) Arta nu poate fi pusă pe acelaşi plan cu faptele estetice în genere, în sfera cărora intră ansamblul fenomenelor care oferă o percepţie estetică, indiferent de natura şi originea lor.

2) Dacă toate operele de artă sînt, într-un fel, obiecte estetice, în schimb nu toate obiectele estetice sînt opere de artă, iar operele de artă nu sînt în esenţă estetice. Faptul că arta produce o „intuiţie necesară", că e dotată cu o latură senzorial-perceptibilă (pe care impresia estetică o identifică şi receptează) nu oferă cheia distincţiei

34 *Ibid.*, p. 147-149

caracterului propriu al artei. E vorba totdeauna de un obiect estetic şi în natură şi în artă etc. Elementele la care se referă esteticul nu sînt specifice artei *). Nu pot să constituie baza ei de plecare, chiar dacă explică o latură a ei.

3) De un fapt mai ales trebuie să ţinem seamă în această ordine de idei. Prin însăşi natura ei, opera de artă are un caracter sintetic. Şi, dacă „valorile de alt tip care pot fi găsite în ea nu există ca atare, ci în indisolubilă unitate cu esenţa şi structura ei estetică şi ele nu se transmit izolat“ — aceasta nu înseamnă decît că structura estetică a artei se distinge de structura estetică în genere tocmai prin acele valori de alt tip care pot fi găsite în ea şi care — în indisolubilă unitate cu ea — definesc deci specificul acestei structuri.

4) Structura estetică — în artă — nu poate fi confundată cu structura estetică în genere, tocmai fiindcă ea îndeplineşte o funcţie în virtutea căreia „va trebui să o privim *în legătură atît cu sistemul de referinţe originar, cît şi cu cel la care se raportează în momentul analizei*“ [35], în considerarea ansamblului conştiinţei artistice. Ca fapt de conştiinţă, arta este în acelaşi timp un produs estetic, dar — fiind în esenţa ei un fapt de conştiinţă, ca „un complex de valori extraestetice şi nimic altceva decît acest complex“ [36] — ea se distinge *eo ipso* în esenţă de structura unui obiect al naturii sau a unui obiect, să zicem, de uz comun.

5) Aici se impune o netă distincţie, la acest nivel chiar, între artă şi obiectele (fenomenele) estetice care apar în afara ei. E necesar să ţinem seamă că între obiectul realizat în serie de către o maşină şi unicatul creat de artist există o diferenţă estetică fundamentală. „Esteticul de fac-

---

*) În genere esteticul e legat de formele variate ale vieţii materiale şi spirituale a omului, de natură etc., ca modalităţi de afirmare a esteticului în afara artei.

35 I. Pascadi, *Nivele estetice*, Bucureşti, 1972, p. 163 sq.

36 Robert Kalivoda, *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit (Marxismul şi realitatea spirituală modernă)*, Frankfurt am Main, 1970, p. 30

tură industrială diferă de esteticul de factură artistică, tot așa cum esteticul din natură diferă de cel artistic, orice confuzie riscînd să genereze monștri.“ [37]

De aci necesitatea unor criterii științifice absolut proprii artei, în măsură a o privi — chiar în planul estetic — dintr-un unghi unitar, diferențiat.

Din două direcții ne vin argumente în această privință : a) din reflectarea actuală a esteticii, b) din însăși istoria ei.

2

Estetic și artistic

a) Observînd, mai întîi, că uneori se asimilează noțiunea *estetic* cu noțiunea *artistic,* ceea ce poate duce la „confuzii nedorite“, esteticienii marxiști scriu fără echivoc : „S-ar putea spune că orice este artă trebuie să fie și *estetic,* dar că nu tot ce răspunde calificativului de *estetic* ține și de domeniul artei.“ [38]

Această observație se bazează, ea însăși, pe disocieri curente în epocă. Astfel, Jan Aler, estetician de renume mondial, întrebîndu-se dacă opera de artă este numai obiect estetic, răspunde, pe drept cuvînt, că „artisticul“ depășește „esteticul“. Opera de artă, spunea el, presupune din partea aceluia care o receptează în atitudinea cuvenită, trei acte : percepția, contemplația și meditația. Fie că este vorba de o pictură, de o poezie, sau de o piesă muzicală, privitorul sau ascultătorul o percepe mai întîi prin intermediul ochiului sau urechii sale, o contemplă pentru trăsăturile sale estetice (de structură în care părțile se subordonează întregului), dar meditează mai departe la *semnificațiile* ei umane. Emoția lui artistică nu se constituie în toată plinătatea ei fără această meditație.

---

37 Gh. Achiței, în *Estetica filosofică și problemele artei,* București, 1971, p. 37-38

38 Marcel Breazu, *Realism și modernitate în artă,* București, 1973, p. 138

Emoţia rămîne numai în planul estetic, dacă semnificaţiile umane lipsesc din creaţia artistică.[39]

Aceste semnificaţii sînt însă proprii artei. Ele deosebesc obiectul *artistic* de obiectul *estetic în genere*. „Obiectul estetic, spunem azi, n-ar fi nici un obiect metafizic, nici un ofiect fizic, nici un obiect psihic, nici un obiect social. E — în arta autentică — toate acestea deodată"...[40]

Considerarea estetică şi cea artistică, deci, pe nici o cale nu coincid. Fenomenul artistic e un fenomen total, tocmai fiindcă sînt atîtea elemente ale vieţii sufleteşti care, deşi opera le pune în mişcare, nu pot fi considerate ca estetice. O cercetare care are în vedere deci arta în esenţa ei nu pleacă — de aceea — de la considerarea estetică a operei ca obiect estetic, ci tocmai ca operă de artă. Ceea ce înseamnă că atunci cînd considerăm un obiect operă de artă, trebuie spus prin aceasta, „opera de artă, după esenţa ei neartistică nu este înţeleasă în mod just ca atare. O cercetare pur estetică a operei de artă nu poate cuprinde esenţa acesteia în totalitatea ei. Pentru considerarea pur estetică, arta şi frumosul natural sînt de aceeaşi natură, egale sau omogene *(gleichartig)*. Căci prin modalitatea acestei considerări orice obiect poate deveni obiect estetic."[41]

Dar nu putem confunda esteticul cu artisticul. Artisticul nu este egal cu esteticul, deşi converg reciproc, tensiunea dintre estetic şi artistic, în locul unei totale diversităţi, fiind una din cele mai fine achiziţii ale esteticii fenomenologice[42], experimentale, ca şi a celor mai noi direcţii ale esteticii informaţionale şi marxiste îndeosebi.

b) Această achiziţie îşi are, în final, adînci rădăcini în istoria esteticii. „Un principiu general care ne-a părut

---

39 *Ibid.*, p. 139-140

40 André Lamouche, *Esthétique*, Paris, 1961, p. 84

41 Dagobert Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Prolegomene zu einer Kunstphilosophie (Probleme fundamentale de ştiinţa artei, Prolegomene la o filosofie a artei)*, Wien, 1946, p. 80

42 Werner Ziegenfuss, *Die phänomenologische Ästhetik*, Berlin, 1928, p. 122

evident examinînd doctrine estetice atît de numeroase și de care noi ne-am servit uneori ca de un criteriu indispensabil, e — scria Tagliabue — principiul dicotomiei dintre estetic și artistic.“ [43]

Ducînd la o distincție care e „cînd integrare, cînd opoziție“ (spre exemplu, între frumos și artă) dicotomia dintre estetic și artistic a fost dialectic atestată de Hegel în ideea unei radicale distincții între frumosul natural și frumosul artistic. Anunțată de Kant și teoretizată pe linia problematicii deschise de el cu separarea dintre frumusețea pură și frumusețea aderentă (pe care doar profanii o ignorează în estetică) această idee se impune cu Utitz, pe linia lui Dessoir. Printre teoreticienii germani de la începutul secolului XX, el are meritul de a fi recunoscut, alături de un moment estetic (contemplație, scop în sine, bucurie funcțională, joc fericit al facultăților) un moment artistic (revelație de valori). Atitudinea estetică nu mai constă, după Utitz — în artă — în libera expansiune vitală, provocată de impresia estetică, proprie mai ales naturii, ci în faptul de a adera din plin la intenția conținută în opera de artă, în această finalitate heteronomă. Conceptul *estetic* e insuficient, deci, noțiunii de artă ; în orice caz, caracterul estetic nu epuizează conținutul real și complet al artei... Astfel, Utitz se preocupa de a adînci structura artistică cu referire la o istoricitate umană și culturală. El contrapune realitatea artei, „faptul productiv al artei“ naturii, privind elementul estetic ca *unul* din factorii artei, alături de elementul etic, național, religios etc.

În pragul veacului nostru, însă, Max Dessoir e printre primii care analizau exigența de a studia fenomenul artistic în sine și pentru sine ca și în relațiile și interrelațiile sale, în baza distincției dintre estetic și artistic.

Un impuls decisiv în această direcție ne oferă gîndirea despre artă a lui Blaga.

---

43 G. M.-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milan, 1960, p. 596

Trecînd în revistă teoriile despre criteriile după care omul ar judeca opera de artă („foarte felurite şi foarte complexe, în orice caz mult mai felurite şi mai complexe decît le-a bănuit estetica din trecut, sau cea curentă") Lucian Blaga observa că „esteticienii simplifică lucrurile oricum prea tare"... Comună poziţiilor raţionaliste şi iraţionaliste este, arăta el, teza subînţeleasă, mocnitoare, că opera de artă ar fi judecată la fel cu fenomenul natural, şi după un sistem relativ simplu şi foarte accesibil teoretizării, sistemele estetice s-au perindat răsărind şi apunînd, dar confuzia de neegalat prestigiu s-a menţinut pînă în timpul nostru. Esteticele contemporane cele mai avansate recunosc, ce-i drept, că esteticul artistic se deosebeşte de cel natural, dar deosebirea e privită numai sub unghiul intensităţii şi al complexităţii. Un Volkelt, un Dessoir, fenomenologul Geiger, şi cu mai multă amploare un Utitz ţin să ne informeze asupra complexităţii esteticului artistic faţă de cel natural. Dar, arăta Blaga, adîncind această distincţie, esteticul artistic se realizează într-o ordine existenţială sui generis cu demarcaţii precise... Esteticul natural şi esteticul artistic apar în cu totul alte ordini ontologice. Distanţa dintre ele este de prăpastie, nu de treaptă sau de complexitate ; distanţa dintre ele este aceea a unei mutaţiuni ontologice. Criteriile potrivit cărora e judecat esteticul natural sau esteticul artistic vor fi prin urmare cu totul diferite", conchidea filosoful român, hotărît pentru o operaţie radicală, convins că „orice compromis ştiinţific nu face decît să prelungească o atare confuzie." [44]

Această idee — indiferent de explicaţia ei filosofică în cadrul concepţiei despre artă a lui Blaga (partea cea mai rezistentă a sistemului său) — e una din cele mai îndrăzneţe şi mai fecunde idei ale sale. Potrivit acestei idei, nu e acelaşi lucru „un trandafir veşted în pervazul naturii, care n-are nimic de a face cu arta" (el e un produs al naturii) şi „un ritm, o sonoritate, o metaforă, în

---

44 Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Bucureşti, 1946, p. 605-606

cadrul unei poezii, sau un copleşitor şi incendiat apus de soare, un admirabil şi ales exemplar biologic" şi transpunerea acestora în artă, ţinînd seamă de faptul că nici nu e posibilă „o transpunere a unei structuri estetice, *tale quale*, din ordinea naturală în cea artistică sau invers." [45]

Nu e vorba aci de o idee izolată în ştiinţă, de fapt. La rîndul său, N. Hartmann a vorbit de îndoitul strat existenţial al artei şi naturii văzută estetic. Şi el a recunoscut eterogeneitatea celor două straturi sau planuri ontologice („atît în structura cît şi în modul lor de fiinţare" [46]), postulînd existenţa biplană a artei („prin plan şi plan de spate") oferind astfel temeiul unei radicale mutaţii în studiul ei ştiinţific. La fel, Max Dessoir stabilea deosebiri obiective şi subiective cu privire la impresiile produse de obiectul natural şi cel artistic, ducînd — în ultimă instanţă — la opoziţia dintre estetic şi artistic, cu toate consecinţele ce derivă de aci. Dacă şi autori care resping în principiu teza heterogeneităţii esenţiale a frumosului natural faţă de cel artistic, atît de mult susţinută în estetica mai nouă, văd aci „moduri particulare ale esteticului" (Al. Dima) — opoziţia dintre natură şi artă (pînă la un punct rezolvabilă în planul frumosului) cunoaşte deci forme şi mai acute în opoziţia dintre estetic şi artistic, semnalată de altminteri în secolul nostru cu atîta avînt... Chiar dacă o afirmaţie atît de tranşantă, ca aceea a lui Worringer, că „legile specifice ale artei n-au principial nimic comun cu estetica frumosului natural" nu poate fi admisă *ad litteram*, ideea lui Blaga că natura şi arta sînt absolut incomensurabile iar transpunerea structurilor obiective ale esteticului natural în structurile obiective ale esteticului artistic ne deplasează spre „para-estetic" sau „para-kalie" îşi are explicaţia ei raţională şi trebuie să ne dea de gîndit... Nu fiindcă esteticul natural, oricare ar fi el, nu poate să fie integrat într-o operă *tale quale*, căci el nici nu se integrează ast-

---

45 *Ibid.*, p. 609-613
46 N. Hartmann, *Estetica*, Bucureşti, 1974, p. 101 sq.

fel. Ci fiindcă opoziţia dintre natură şi artă se efectuează nu în planul estetic, ci în planul ontologic distinct al produsului natural, pe de o parte, şi al creaţiei artistice, pe de altă parte.

3

Artisticitatea

Ideea ireductibilităţii absolute a esteticului natural şi a celui artistic, ca o totală opoziţie între esteticul natural şi cel artistic — opoziţie motivată de o ireductibilitate structurală, la Blaga — se confirmă, aşadar, nu în planul estetic propriu-zis, ci în planul existenţial radical diferit al obiectului însuşi, care se organizează estetic — în artă — în alt plan ontologic decît în natură. În acest plan ontologic devine posibilă identitatea cu sine a artei, o identitate elementară, bazată ea însăşi pe existenţa ei determinată. Domeniul artei pune pe acest plan probleme esenţial diferite de cele ale naturii. În complexitatea lor, aceste probleme depăşind sfera esteticului, „anumite doctrine ale artei, preocupate mai ales de factorul estetic, sînt improprii să explice arta, cu atît mai improprii cu cît sînt mai estetice.“ [47]

Această idee, cu atîta aplomb reluată la noi, e azi recunoscută pe o scară largă. Ea devine, într-un sens, o idee a vremii. A admite azi că „ceea ce e artistic nu poate fi decît estetic şi ceea ce e estetic nu poate fi decît artistic“ [48] pare aproape o erezie, în orice caz, un anacronism.

Mai mulţi factori susţin această idee :

1) Abandonarea vechii teze gnoseologice, pe de o parte, în favoarea unui concept fenomenologic mai bogat şi mai adecvat realităţii artei,

2) părăsirea în particular a tezei metafizice şi mistice a autonomiei artei, în favoarea unei relevări istori-

---

47 G. M.-Tagliabue, *op. cit.*, p. 322

48 Franco Miele, *Teoria e storia dell'estetica*, Milano, 1965, p. 628

ciste a celor mai disparate fenomene artistice și a raporturilor lor interne și externe de concatenație, pentru a le încadra într-o descriere coordonată și

3) progresiva enunțare, metodologic relevantă, a unei distincții dintre fenomenele propriu-zis estetice și fenomenele propriu-zis artistice, și a unei recuperări consecvente — dincolo de gnoseologismul estetic — a caracterului complex de „expresie totală" propriu lumii artei și, de aici, a dialecticii sale interne — atestă „o tendință a culturii europene începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru." [49]

Această tendință generală, așadar, n-avea decît să se consolideze ulterior, ducînd la o substituire a conceptelor ce impun azi o nouă optică asupra artei. De fapt, în ultimii 80 de ani de dispute, polemici, cercetări analitice, se arăta la Congresul III Internațional de estetică de la Veneția, „fenomenul cel mai relevant al acestor propuneri constă poate în progresiva ivire, prin irupția planului cercetării analitice și experimentale în chiar interiorul activității artistice, a unei cercetări prin intermediul artei înseși, a structurilor operative, a artisticității ca atare". [50]

A privi arta prin însușirile ei distinctive, pare azi evident, înseamnă a recurge la o reală, fidelă și autentică definiție a artei și nu la un concept aprioric, cum este conceptul estetic. *)

Dacă prin știință înțelegem un ansamblu de cunoștințe avînd un grad suficient de unitate și generalitate referitoare la același domeniu, dată fiind completa eterogenie dintre estetic și artistic, conceptul estetic nu acoperă sfera ontologică a artei, nu disociază domeniul ei propriu de alte domenii estetice, nu epuizează problematica artei. Ea devine „cu toate produsele sale, problema de studiu a

---

49 Dino Formaggio, *Atti del 3-o Congresso internazionale di Estetica (Actele celui de al III-lea Congres internațional de estetică)*, Venezia, 1956, Torino, 1957, p. 33 sq.

50 Ibid., vezi și Dino Formaggio, *L'idea di artisticità (Ideea artisticității)*, Milano, 1962, p. 340

*) „Noțiunea de artă depășește esteticul" (Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică)*, București, 1972, p. 60

unei ştiinţe care, din această cauză, nu se poate mulţumi cu esteticul". [51]

A explica fenomenul artistic, în relaţiile şi interrelaţiile sale — în lumina ideii „artisticităţii", — depăşind punctul de vedere estetic, devine una din cele mai evidente tendinţe ale vremii. S-a spus că „epoca în care relaţia cu arta se reduce la consideraţia estetică *ist zum Ende gegangen.*" S-a vorbit chiar de „depăşirea consideraţiei estetice a artei", chiar de „înfrîngerea ei". [52]

---

51 Emil Utitz, *op. cit.*, p. 11

52 Walter Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart (Analize filosofice asupra artei contemporane)*, Den Haag, 1968, p. VII

POIEIN...

„...de unde urmează că toate operele care țin de artă sînt creații *(poiesis)*, iar cei ce le execută sînt creatori *(poietai)*."

Platon

I

1

Artisticul însuși

Efortul de a salva conceptul de artă dintr-o accepție echivocă, lupta pentru înțelegerea și respectarea unității specifice a artei în raport cu faptele estetice în genere, își află în ideea „artisticității", prevalentă în cultura contemporană, baza sa teoretică. O sistematizare științifică a întregului cîmp experimental și a activității artistice, potrivit acestei idei, nu poate ignora complexitatea originar problematică a fenomenului artistic și ea „trebuie să se pună ca o sarcină metodologică a întregului cîmp al artisticității, considerată în toată bogăția și multiplicitatea formelor ei infinit variabile și a mutațiilor sale dinamice." [1]

Un pas înainte în această direcție a însemnat, într-un sens, artisticul însuși, ca un concept menit să fixeze arta în jurul lui și care să ducă la o considerare a artei sub toate aspectele, ca fenomen specific, în știința sa proprie.

Îi revine unui autor mai puțin cunoscut, Feliks Frankowski, o primă inițiativă în această direcție. El admite că trebuie să recunoaștem, pe lîngă știința esteticii, o nouă știință, „știința artisticului", și propune să se numească *artistica* știința artei în general, știința care tratează despre artă în toate manifestările sale. [2]

Dar artisticul e un concept tautologic. Nu definește mai precis sfera artei. Cu atît mai puțin știința ei.

---

1 Dino Formaggio, *op. cit.*, p. 340

2 Feliks Frankowski, *Pensées sur la science*, Paris, f. a., p. 44-45

Fără îndoială, ideea în sine se justifică, în totalitatea ei arta ducînd la un concept mult mai larg decît conceptul estetic. Dar reflecția teoretică asupra artei nu poate ignora trăsăturile obiectului ei, care-i definesc caracterul specific, fără primejdia de a pluti în vid. Cunoașterea științifică trebuie să stabilească în primul rînd definirea calitativă a obiectelor studiate, adică să scoată la iveală particularitățile lor distinctive, proprii, inerente artei. Artisticul are, însă, un cîmp foarte larg. „Artisticitatea e una din dimensiunile fundamentale ale istoriei. Ea trebuie să îmbrățișeze și să coreleze variatele cîmpuri parțiale ale percepției, ale ucenicirii, ale tehnicii (industriale și artistice), ale comunicării, ale gustului, ale stilului, punîndu-se nu numai ca un sistem normativ, ci ca o mișcare capabilă a prelua momentele particulare... în afirmarea lor istorică, ca obiectivări ale societății și ale culturii."[3]

A include însă în știința artei toată această enormă masă a „artisticității" e un efort disperant și neconcludent sub raport științific. Pentru că excede, în fond, sfera artei.

Dacă principiul funcționalității artei e analitic implicit ideii de artisticitate și deci nu privește numai artele caracteristic funcționale sau „aplicate", ci orice experiență care aspiră să se constituie ca artă"[4], a spune că ea e o experiență totală înseamnă a spune că ea posedă „un cîmp coextensiv cîmpului experienței". Artisticitatea devine astfel *praxis,* sau în orice caz se confundă cu praxis-ul. Ea prezintă, deci, riscul de a întreține confuzia între artă în sensul propriu al cuvîntului și ceea ce este — în epoca noastră — artă în sens figurat. Căci epoca noastră nu mai vede în artă doar *tehne* sau *ars*. Ci distinge în fond arta de tehnică, arta muzicii de arta culinară, de pildă, pe artist de medic sau geometru, ca și pe artist de artizan...

---

3 Dino Formaggio, *op. cit.*, p. 293-294
4 *Ibid.*, p. 293 și 319

Artisticul însuși trebuie, deci, definit, circumscris mai precis cu privire la artă. Și anume, la artă în sensul propriu al cuvîntului, la ceea ce înțelegem *stricto sensu* prin artă, într-o epocă în care „știința războiului" se substituie „artei războiului" sau „știința guvernării" artei de a guverna...

De aci necesitatea de a apela la un concept cu o sferă mai strînsă, în orice caz mai aproape de ceea ce e arta în esența ei.

Nu e vorba aci de a izola fenomenul artistic făcîndu-l un fetiș, care poate fi privit doar separat de acel humus uman din care țîșnește, ci de a-i recunoaște adînca implicație în viața socială etc., fără a-i pierde specificul, avînd în vedere în fond arta însăși. Aceasta impune, în primul rînd, o distincție între artă și tot ce e în penumbra ei. Fără îndoială, distincția dintre artă și „restul lumii exterioare" nu este simplă. În materie de artă există îndoieli asupra validității conceptului însuși, a valabilității lui generale, date fiind (a) caracterul polisemantic și (b) istoricitatea acestui concept.

Conceptul de artă avînd sensuri multiple în toate limbile, include pe lîngă „artele frumoase", artele aplicate sau decorative, artele industriale și de rafinament, meserii de artă (arta etalajului, ceramica, poteria, porțelanul, costumul, feroneria, prelucrarea metalelor, emailul, orologeria, cartea, arta filigranei, orfevreria, giuvaergia, tapiseria, arta vitraliilor [5], ca și arta de a scrie, de a citi (Faguet), de a gîndi, de a vorbi, de a tăcea, de a iubi (Ovidius), de a suferi, de a trăi, de a fi optimist (Marcel Benoit-Benedict), sau chiar arta de a pedepsi un rival temerar (Racine) — o suită inepuizabilă de moduri și forme, în care — într-un sens oarecare — se manifestă, în diversitatea accepțiunilor sale, ideea „artisticității".

Cum poate fi întemeiată o știință unitară, omogenă în baza acestei idei ?...

---

5 M. Prouslé, *L'art et les artistes (Arta și artiștii)*, Paris, 1961, p. 141 sq.

Artisticul e un concept expeditiv... Izolînd arta în estetic, reprezintă un progres. Dar mai mult un progres metodologic decît un progres logic propriu-zis. Avînd un cîmp semantic heteroclit și ca atare depășind sfera artei (dacă are și natura într-un sens „arta" ei), artisticul nu identifică arta cu sine, în sensul propriu al cuvîntului.

Problema e, deci, ce înțelegem prin artă în accepția actuală a conceptului, în sensul în care știm cu toți ce e arta și confundăm mai degrabă un bust cu o statuie decît o vază de flori cu un tablou de Luchian care reproduce, să spunem, aceeași vază...

Dacă „nu poate fi vorba de artă unde omul nu intervine, deși pote fi conceput un studiu estetic al naturii, fără îndoială, se poate vorbi de artă numai ca fapt uman.[6] Natura nu scrie poezii, nici romane, nu înalță temple; după cum — scria Marx — „natura nu construiește mașini, locomotive, căi ferate, telegrafe electrice, selfactoare. Toate acestea sînt produse ale omului".

Întrebarea e deci ce distinge în fond arta de celelalte „produse ale omului", sau activitatea artistică de alte activități ale sale, care pot fi — și ele — înfăptuite „cu artă"?

2

Criteriul fundamental

Posibilitatea producerii „artei" este inclusă în orice act al muncii. „Consumația nu îndeplinește, în genere, actul producției decît atunci cînd perfecționează pînă la artă, prin nevoia repetării, capacitatea dezvoltată în primul act al producției" (Marx). Dar arta apare (ca artă) atunci cînd dezvoltarea forțelor de producție permite și face necesară diferențierea și fixarea principiului ideal al muncii într-o formă specifică a conștiinței sociale, care se distinge de tot ceea ce se ridică „pînă la artă" în activitatea productivă a omului.

---

6 Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 195

Ce e drept, arta însăşi nu e o abstracţiune, o entitate abstractă. Ea se prezintă sub o multiplicitate de forme, de genuri şi specii (mai exact, opere particulare). Şi nu e vorba aci decît de a găsi acel punct arhimedic din care artele pot fi privite în diversitatea lor ca avînd împreună ceva comun, prin integrarea aspectelor lor reductibile la un concept unitar.

Renunţînd astfel la analiza verbală, pentru a defini arta trebuie să plecăm de la experienţa cumulativă din domeniile speciale ale diferitelor forme de artă care primesc azi acelaşi nume.

În infinita varietate a formelor particulare (sau operelor individuale) ştiinţa s-ar rătăci cu desăvîrşire, dacă n-ar constata unele elemente comune (constante) obiectelor care constituie domeniul ei, şi care ne permit a defini astfel arta, dînd un nume obiectelor sau fenomenelor care pot primi pe drept cuvînt acest nume.

Dar acest nume însuşi (care absoarbe ansamblul creaţiei artistice în acelaşi concept) poate fi stabilit nu prin ştergerea graniţelor dintre diferitele forme ale artei ci tocmai prin precizarea şi clarificarea lor în interiorul unor frontiere comune care definesc sfera ei.

Tocmai această distincţie constituie baza definirii obiectului (artei) în complexitatea sa. Adevărata, autentica denumire a ştiinţei sale pleacă de aci.

Ipoteza că — în ciuda deosebirilor lor, toate artele trebuie să posede o esenţă comună, adică o latură internă, profundă care asigură unitatea lor şi le separă — ca manifestări proprii artei — de tot ceea ce e în afara ei, ne obligă a privi în primul rînd arta în raport cu însuşirile prin care — pe de o parte — diferă, pe de alta — se identifică deci cu ea însăşi.

Trebuie să fie un element distinctiv, un principiu, un criteriu stabil sau relativ stabil, pe cît aceasta este posibil, care să asigure o distincţie teoretică între diferitele forme ale artei (privite în ansamblu) şi infinitatea acţiunilor prin care omul se afirmă „artistic“ în umbra artei. După cum, de asemenea, trebuie să fie un criteriu, un factor comun, un principiu, care — deşi nu există o de-

finiție a artei unanim acceptată — să permită a îngloba în totalitatea lui ceea ce numea Utitz „marele fapt al artei".

Știința poate privi un obiect în diferite moduri : 1) a-l indentifica, a-i desprinde semnificația, aspectele esențiale, a-l numi 2) a-l analiza în condițiile lui ontologice, a-i găsi cauza care-i determină esența. Dar între primul și al doilea moment trebuie să existe o corespondență, un acord. Esența nu poate contrazice aparența, n-o poate nega, ci se manifestă, se afirmă prin ea.

Aceasta nu înseamnă a rupe esența de fenomen, ci a distinge, tocmai, acest fenomen prin esența sa proprie, deosebită, prin ceea ce are el caracteristic, determinant și determinat.

Supunînd analizei obiectele artei prin integrarea lor într-o clasă în baza unui consens impus de experiență, determinăm însușirile ei generale, comune, invocînd ceea ce numea Marx „criteriul propriu al artei".

Apariția artei se bazează — ea însăși, — pe două condiții : 1) materialitatea ei, ca o însușire sensibilă inevitabilă, deci necesară și distinctivă și 2) permanența acestei însușiri în raport cu existența obiectivă a operei. De această însușire este în funcție existența ei determinată.

Privind atît datele ei nemijlocite (sensibile) cît și datele ei mijlocite (finale), însăși funcția ei, aceste determinări trebuie să fie în esență deduse prin generalizarea treptată care duce la stabilirea acelui concept general fundamental care ar defini arta după legile logicii — prin genul proxim și diferența specifică.

La acest nivel devine posibilă identitatea cu sine a artei și identificarea produselor ei în baza acelui criteriu care explică determinările artei și care — prin acest proces de reducție a multiplului la unitate — permite un concept ca definiție a ei și — inclusiv — a științei ce-o studiază.

Acest criteriu trebuie — și poate fi — căutat în ceea ce s-a numit „cîmpul ei unic de planuri diverse sau orizonturi de intenționalitate". Dar acest cîmp de realizare a artei sau de actualizare a ei fiind foarte larg, în interio-

rul acestui cîmp trebuie mers la baza lui care e însăși opera, privită în realizarea ei ca fenomen în directă relație cu invenția sau geneza ei.

Pe această cale putem ajunge la un concept care exprimă natura intimă a artei și explică pe un plan universal apariția ei, procesul specific prin care opera ia ființă, devine sensibil, obiectiv existentă.

Aici e acel punct arhimedic din care se pune în mișcare esența artei și care decide modalitatea apariției sale ca fenomen.

Dacă orice cauză este esența fenomenului (orice esență apare în calitate de cauză interioară a fenomenului, după cum legicul, generalul, necesarul este esența interioară a unicului, întîmplătorului...), această mișcare proprie, particulară (prin care esența artei se manifestă în existența ei și devine sensibilă, activă, deschisă în materia operei) definește în fond arta în esența ei...

Arta este *materia meditandi* a științei de care vorbim. Ea are un domeniu precis, arta în complexitatea ei, arta în genere. Dar a defini arta ca „activitate prin care experiența lumii sensibile percepută de artist după modalități proprii artei se încorporează în materia ei și se constituie pe plan artistic e o definiție generalisimă“ [7]. Dincolo de varietatea formelor ei, natura comună a artelor se clarifică dintr-un punct de vedere care permite cunoașterii ca dezvăluire a esenței în fenomen procesul de reflectare a realității artei, în cursul căruia omul pătrunde în laturile ei lăuntrice, în direcția definirii artisticității ca o esență ce-și posedă existența în manifestarea ei ca fenomen. Arta avînd o esență *„artistică“* (dacă — prin opoziție cu accident — esența = elementele constitutive ale unei ființe, în lipsa cărora ea n-ar exista), această esență (cu subdiviziunile ei : aparență, fenomen, realitate) trebuie definită, în primul rînd.

Dar, orice concept creat de gîndire reflectă esența fenomenelor cu atît mai precis și mai fidel cu cît omul a avut mai multe raporturi cu fenomenele date. Latura

---

7 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 152

hotărîtoare a științei, sursa ei, forța motrice a dezvoltării cunoașterii e, astfel, însăși practica artei. Ea oferă o înțelegere mai profundă a datelor privind arta în genere, esența ei. Ea pune științei problemele care incumbă o pătrundere tot mai adîncă în baza ei interioară, stabilă, care e baza comună fenomenelor artei și reprezintă principiul necesar apariției în forme accidentale a generalului care o face să fie ceea ce este și o definește ca artă.

Dacă esența reprezintă tocmai unitatea în această diversitate a fenomenelor artei, elementul unic, comun ce unește produsele ei în același concept, esență și fenomen sînt și aci două laturi obiective, polii între care are loc mișcarea artei în cunoașterea noastră. Dar între esență și fenomen nu există un abis, ci o întrepătrundere de conținut ; esența fenomenelor e inseparabilă de fenomenele înseși.

De aci condiționarea cunoașterii esenței de cunoașterea fenomenului, trecerea de la fenomen la esență în procesul cunoașterii ca un moment indisolubil legat de momentul întrepătrunderii lor. A coborî din sfera nebuloasă a categoriilor estetice (abstracte) și a ne apropia de viața reală a artei înseamnă a intra astfel în mecanismul ei intim, în miezul ei, ținînd seama de unitatea esenței și existenței ca exteriorizare a contrariului său, a esenței care se manifestă în ea.

3

Poiein, importanța acestui concept, implicațiile lui teoretice

De aci cadrul teoretic al definirii artei, în unitatea determinărilor ei fundamentale, în funcție de esența ei ca fenomen.

Dacă întrepătrunderea esenței și fenomenului, manifestarea esenței prin fenomen este o lege generală a realității obiective, urmează că în dezvăluirea esenței fenomenelor artei, cunoașterea lor — căutînd tocmai acele criterii care definesc în fond arta — duce la apariția unui concept propriu artei, plecînd de la individualitatea operei de artă izolate. Nu e vorba de a limita astfel arta la

esențe, la forme substanțiale, la quiddități sau „substanție secunde“, ci de a o privi în condițiile de existență a operei în desfășurarea actului creator, ca proces cauzal și efect totodată al acestui proces.

Definind acest act prin verbul τo ποιεῖν (derivînd de la ποιέw = a forma, a crea, cu sensul de a făuri, a produce, a face să se nască, a cauza, a face să devină ceva), gîndirea filosofică greacă a recurs la un concept unic, aplicat mai ales poeziei, dar privind în fond arta în genere. Căci în genere actul de creație *(poiein)* — privind aspectul intim al artei, procesul organic al creației sale, operația prin care opera ia ființă, devine sensibil, obiectiv existentă — definește arta ca fenomen. Fenomenul artistic are esența sa proprie (ca o calitate comună fenomenelor artei) nu prin finalitatea sa funcțională, diversă și infinit variabilă, ci prin acel mod specific uman de a crea, pe care grecii vechi l-au numit *poiein,* și care distinge în fond arta de celelalte produse ale omului. Ca un lucru al cărui principiu se află în ființa creatoare și nu în obiectul creat [8], la nivelul ideii de a crea *(poiein),* în însuși actul creației *(poiesis)* arta enunță un mesaj de o formă organizată într-un produs *(poietón),* avînd ca rezultat al unei acțiuni productive existența sa proprie.

De aci sensul unic și propriu artei al acestui concept reprezentînd legătura stabilă, care se repetă și care determină apariția artei, ca o lege obiectivă a fenomenelor ei.

În context filosofic, conceptul apare — cu acest sens — la Platon. Numind toate artele *(tehnai)* prin opera cărora se produce trecerea de la neființă la ființă — *poiesis,* — văzînd în „creație“ cauza acestei treceri de la neființă la ființă, cauza care face să iasă la iveală un lucru din neființă, cauza prin care, cu alte cuvinte, tot ce n-a existat înainte ajunge la existență, arta este, la Platon, creație *(poiesis)* prin însăși cauza ei *(Banchetul,* 196 a). În acest sens, *poiesis* e nu numai arta de a scrie versuri, ci arta în genere : „De unde urmează că toate operele care țin de

---

8 Aristotel, *Metafizica,* VI, 71

artă sînt creații (ποίησις), iar cei ce le execută sînt creatori (ποιηταί), cf. *Banchetul*, 205 b. În *Sofistul* același Platon numește *poietiké* arta „făuritoare“ și artele imitative *(mimetikai)*, prin care în *Legile* înțelege de fapt toate artele. Și Aristotel, în *Poetica* sa, definea prin *poiesis* poezia în general (1447 a), inclusiv tragedia și comedia (1448 b), termenul de *poiesis* avînd și la Platon și la Aristotel valoarea de poezie generic și abstract înțeleasă.[9] Poseidonios, în tratatul său *Despre stil,* numea fraza poetică (ποίημα) cu sufixul tematic al rezultatului acțiunii (cuvîntul grec se traduce de obicei cu *„poema“*) iar poezia, pe grecește ποίησις, cu sufixul tematic al acțiunii în desfășurare, este fraza poetică avînd un înțeles și cuprinzînd o imitație a lucrurilor divine și umane (Diogenes Laertios, XLI, 60) ceea ce e în fond la greci poezia și, în genere, arta. Abia Filodem înțelege prin *poiesis* un vast organism poetic propriu-zis, iar prin *poieseis* construcțiile care nu pot fi numite altfel decît „construcții poetice“, adică opere poetice complexe *(poiesis* e textul poetului, iar *poema* invenția sa).

Dar ideea artei ca *poiesis* revine — în accepția ei originară — în gîndirea europeană modernă. Observînd că într-un pasaj din *Banchetul* (205 b), Platon indică posibilitatea de a reduce la conceptul de *poiesis* toate artele, gînditorii moderni par a fi de acord că „acesta e momentul care apropie mai mult pe greci de conceptul nostru asupra artei“ (Franco Miele). Arta e o creație de forme sau lucruri dotate cu forme. Văzînd în această funcție creatoare de lucruri sau forme obiective funcția *skeuopoietică* a artei, Etienne Souriau releva caracterul poetic al artei, privind tocmai arta ca produs al lui *poiein*. La rîndul său, Valéry dă, în *Introduction à la poétique,* cuvîntului *poiein* sensul său originar de făurire, creare, *le faire, le poiein dont je veux m'occuper* fiind — și în concepția sa — *celui qui s'achève en quelque oeuvre, l'action qui fait...*

---

9 Anthos Ardezzoni, *Poiema, Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Bari, 1953, p. 110

Dacă actul de a „face“ *(poiein)* nu se poate concepe fără cel care „face“, adică poetul (și numai în actul în care „face“, el este poet), arta nu poate fi separată, desigur, de cel ce o face și de actul în care sau prin care se face, fără a înceta de a fi artă.[10] De aci ideea că *poiein* definește, astfel, arta atît ca act cît și ca produs. Privind arta în genere ca *poiesis,* ca lucru făcut, ea este artă prin actul prin care este făcută de cel care o face, și pentru a continua să fie, odată ce este făcută, e necesar ca artistul (cel care o face, el însuși sau altul) s-o refacă (în muzică, teatru etc.). Arta deschide astfel omului un cîmp nelimitat de creație și metamorfoză, fiindcă „activitatea tehnică a spiritului este în artă creație“ (Lalo). Noțiunea de *poiein* (însemnînd în același timp și cuget și faptă = creație) implică atît modul de formare cît și obiectul format. Ea dă artei un nume *(poiesis)* care — la rîndul său — prin acea corespondență ce o au adesea numele cu lucrurile — e *nomen actionis et rei actae.*

De aci sensul larg al conceptului originar de *poiein,* pe care se sprijină geneza artei și — în ultimă instanță — știința ei.

Explicînd arta și privind-o prin *poiein* ca facultate creatoare a spiritului — *virtus factiva cum ratione,* sau *héxis poiètiké meta logou*[11] — cei vechi defineau atît arta în sine cît și pe artist. Astfel ei numeau cu același cuvînt actul creator, acțiunea creației, sau modul de a crea *(poiein),* ca și creația artistică *(poiesis),* privind obiectul creat *(poiema)* ca a) operă manuală (mobilă, statuie), b) creație a spiritului, invenție[12] și — în particular — operă de poezie, *poema* (cu sensul de operă, compunere poetică în genere) sau *poemul* = artefact, un obiect de aceeași natură cu o sculptură sau un tablou. Astfel *poiesis* însemna aci creație (creație poetică, edificarea unui produs final fizic desăvîrșit), *apoietes* însemnînd nefăcut, neterminat, sau făcut fără artă, neformat încă, în stare

10 Carlo Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte,* Venezia, 1956, p. 49

11 Aristotel, *Ethica Nicomahică,* VI, 1140 a.

12 Platon, *Republica,* 474 e.

de natură. De unde *poietes* = autor, poet, creator, cel care posedă pe de o parte *téhne (ars, studium,* abilitate), pe de alta *dynamis* (geniu poetic, *ingenium,* talent), cel care posedă „putința creatoare" și lucrează prin ea. Poetul e — în acest sens — un creator *(poëta* = făuritor, creator), căci el inventează limbajul (cu figurile, ritmul său) și obiectul limbajului (opera) care conservă creația sa. Dar, în genere, arta e la greci *poiein* și creatorii ei sînt poeți.

Adevărat, în *Banchetul* se face observația că anumiți creatori poartă alte nume (pictori, sculptori etc.) și din totalitatea creației s-a desprins o parte (cea care privește muzica și metrica) sub numele de poezie. Aici poezia e o parte a creației și creatorii ei — poeți, cei al căror domeniu e această parte a creației. Dar *poiëtes* e — în genere — la Platon creator. Numai după Hesiod și Pindar poetul e *stricto sensu* poet. Înainte de ei, ideea de poet se confundă cu ideea de cîntăreț etc. Poetul e poet — prin excelență — la Platon *(Legi,* 812) și Aristotel *(Retorica),* cel ce compune și opere în proză sau discursuri sau muzică. Și în *Poetica* (1447 b) termenul care exprimă ideea de creație *(poiein)* se aplică unui grup larg de creatori (poieți).

Horațiu, în *Ars poetica,* reduce accepția conceptului de *poëta* (creator) la poet, privind poezia ca artă a cuvîntului, în accepția restrictivă transmisă în limbile europene moderne prin intermediul limbii latine. Dar și la moderni, orice artist care „creează" ceva e un poet. Cel ce cu adevărat creează este artistul cu geniul său, și omul creează cînd e poet. „De aceea poeții, ca și pictorii cu adevărat creatori în asemănare cu Dumnezeu creatorul sînt numiți divini." Și, cum scria Vico, de aceea au și fost numiți poeți, cu un cuvînt care el însuși în greacă nu însemna decît creatori *(Scienza nuova,* 1, II). În același sens, artistul e, la Diderot, *le poète ou faiseur,* — *le poète ou fabricateur,* la Valéry. Astfel, „nu trebuie să numim poet decît pe cel ce inventează, pe cel ce creează,

în măsura în care omul poate crea“ (Apollinaire). În acest sens „poți fi poet în toate domeniile“. Pornind de la faptul că arta e opera unui artist *creator*, și un sculptor și un pictor e un poet. Prin ceea ce numea el „spiritul poetic al pictorului“ explica Goethe forța creatoare a lui Rubens... În acest sens avem și poeți ai picturii și poeți ai muzicii. Numai compozitorul poet, scria Liszt, este în stare să sfărîme lanțurile care împiedică zborul gîndirii și să lărgească teritoriul artei sale. Și în muzică un artist e un „poet al sunetelor“. Tocmai de aceea poezia e tipul oricărei arte, și a defini poezia, după Belinski, însemna a defini arta în general, din cauză că ea presupune creație și nu doar simpla dispunere sau aranjare a părților, contopirea indisolubilă dintre scop și mijloc. *) „Pururi activul instinct formativ al poetului (*poetischer Bildungstrieb* al lui Goethe), lucrînd progresiv atît lăuntric cît și exterior, constituie centrul și temelia existenței sale, cuvîntul *poetisch* avînd și aci sensul originar de *poiein*, propriu artei în genere.

De aci importanța acestui concept în studiul teoretic al artei. De aci — în accepția lui originară — axul științei sale.

Ca un concept realizat prin identificarea artei cu sine și reținerea aspectelor esențiale comune referitoare la o multitudine de exemplare individuale pe care le subsumează, definind acțiunea și lucrul produs, opera însăși, *poiein* circumscrie în esența sa cîmpul artei, logic delimitat în autonomia sa relativă.

Privind fenomenele în termenii proprii, știința artei își află, deci, baza ei teoretică în acest concept prin care arta se definește ca artă și se distinge de „restul lumii exterioare“, pe baza experienței umane care explică (sau prezidează) apariția ei.

---

*) În același sens, G. Călinescu, vorbind în particular despre poezie, admite că „prin deducție, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta“ (*Curs de poezie*, sub titlul *Principii de estetică*, 1939).

II

1

Poetica, în accepția ei actuală De aici un prim salt teoretic ducînd la apariția conceptului de „poetică“ încă în antichitate. Aristotel impune acest concept. Pentru el *știința poetică (epistéme poietiki)* este acea știință care are drept scop să realizeze un produs, o operă exterioară artistului *(poiesis)*, știința care te învață cum să construiești ceva [13], spre deosebire de *științele practice*, care studiază acțiunea în ea însăși, acțiunea individuală (etica), în familie (economia domestică) și în stat (politica) ; sau *științele teoretice* care studiază natura (teoretic, contemplativ) și care se divid, la rîndul lor, după cum se ocupă de analiza cunoașterii sau de principiile lucrurilor însele — așa cum pot fi ele ficate prin dialectica rațiunii — în *Analitica* (logica) și *Prima filosofia* (metafizica).

Deși s-a admis chiar ideea că în lipsa unui termen mai bun s-a numit *estetică* teoria artei la indieni, dar *poetică* ar fi fost mai just, fiind vorba aci de gîndire nu de senzații, [14] — cea mai veche poetică ajunsă pînă la noi este *Poetica* lui Aristotel.

Apărută în secolul IV î.e.n., în strînsă legătură cu lucrarea sa *Despre poeți* (din care ni s-au păstrat doar fragmente) *Poetica* lui Aristotel cuprindea două cărți ; prima, consacrată epopeii și tragediei ; a doua, pierdută, studia poezia iambică și comedia. Ca un ghid pentru artiști, dînd o serie de reguli extrase din experiență, ea a servit ca model *Artei poetice* a lui Horațiu și — îndată după repunerea ei în circulație înspre sfîrșitul evului mediu —, ea a influențat larga serie a poeticelor care apar succesiv în Italia Renașterii și în întreaga Europă a clasicismului.

---

13 Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, București, 1946, p. 172

14 Paul Masson-Oursel, *L'esthétique indienne*, *„Revue de métaphysique et de morale“*, 1936, nr. 1, p. 464

Așa numite *poetriae* sau *artes poeticae (poetice* sau *arte poetice),* ca *Poetria* lui Ioan din Garlandia, *Poetria nova* a lui Geoffroy de Vinsauf și *Poetria* lui Gervasius din Melkley — apar în evul mediu, în tradiția poeticii și retoricii antice, în Franța. Renașterea aduce, însă, îndeosebi în Italia, un șir de Comentarii la poetica antică, sau *artes poeticae* originale. În 1498 apare la Veneția prima traducere în limba latină a *Poeticii* lui Aristotel, datorită lui Georgius Valla; în secolul XVI, *De arte poetica* a lui Gauricus (1510), Girolamo Vida (1527), Girolamo Fracastora (1555), *In Librum Aristotelis de arte poetica explanationes* (1548), primul, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes* (1550), al doilea comentariu al *Poeticii* aristotelice (datorit — cel dintîi — lui Francesco Robortello, al doilea lui Vincenzo Maggi și Bartolomeo Lombardi), — urmate de *Poetices Libri VII* a lui Scaliger, de *L'arte poetica* a lui Minturno, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* a lui Castelvetro, *Dell'arte poetica* a lui Torquato Tasso, *Della Poetica* a lui Patrizzi, de *Poetica* lui Campanella și altele — dezvoltă, adesea cu autoritate, uneori sub o formă originală, poetica Renașterii, credincioasă în principiu schemei poetice a antichității și evului mediu, dar construind efectiv „temeliile unei noi poetici filosofice.“ [15]

Clasicismul continuă — pe această linie — exegeza renascentistă a ideilor cuprinse în *Poetica* lui Aristotel. Sub influența ei, continuă în secolul XVII—XVIII seria poeticelor, care de la *Art poétique* a lui Boileau pînă la lucrările lui Lomonosov și Trediakovski, și mai departe — în epoca modernă — se va prelungi pînă azi. Astfel, *Art poétique* a lui d'Aigulières (1598), *Abrégé poétique* a lui Ronsard, *Refléxions sur la Poétique* a lui Rapin (1675), *Prelectiones poeticae* ale lui Jos. Trapp, *Critica poetică (Versuch einer kritischen Dichtkunst)* a lui Gottsched (1729), *Della ragione poetica* a lui Gravina (1731),

15 Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, 3, București, 1978, p. 254

Poétique française a lui Marmontel (1763), sau *Quatre Poétiques (d'Aristote, de Horace, de Vida & de Boileau)* de Batteux (1771), inclusiv *Art poétique* a lui Max Jacob (1922) și *Introduction à la poétique* a lui Valéry — sînt doar verigi izolate ale unui lanț neîntrerupt de tratate diverse consacrate în principiu aceleiași arte, privind în diversitatea formelor ei poezia ca artă a cuvîntului.

Derivînd de la termenul grecesc *poiesis* (lat. *poesis*), în accepția clasică, *Poetica* privea 1) arta versurilor în opoziție cu proza, 2) un tratat de versificație și poezie (inclusiv proză) și — în cele din urmă — pe linia care duce de la formaliștii ruși la actualii urmași ai structuraliștilor de la Praga — 3) studiul structurilor lingvistice ale operei literare în genere. Poetica tratează, în acest sens, problemele de structură verbală, precum analiza picturii se ocupă de structurile picturale. Și — fiindcă lingvistica e „știința globală a structurii verbale, poetica poate fi considerată parte integrantă a lingvisticii“.[16] În aceeași accepție stabilea relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii V. V. Vinogradov.[17] În mod analog o privea A. J. Greimas, definind *le fait poétique* cu privire la literatură.[18] Alți autori o consideră ca o parte a științei literaturii, stabilind corelația dintre problemele de teoria limbii și problemele poetologice, deci locul poeticii ca știință ce se constituie ca o doctrină a limbii poetice *(Sprachlehre der Dichtung)*, definind ceea ce poate fi poezia în general.[19]

Scopul poeticii este dublu, în concepția lui Greimas: Pe de o parte, ea caută să înțeleagă și să descrie, în termeni

---

16 Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în „Probleme de stilistică“, București, 1964, p. 84

17 V. V. Vinogradov, *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii, ibid.*, p. 126-161

18 A. J. Greimas, *Essais de semiotique poétique*, Paris, 1972; Daniel Delas și Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, 1972

19 Hans Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachteoretischer Problem (Poetica ca problemă teoretică a limbii)*, Tübingen, 1967, p. 8-10

structurali, comunicarea poetică; pe de alta, ea trebuie să fie în măsură „a da seama de ființa structurală *(l'être structurel)*" a oricărui obiect poetic particular. Dar, un obiect poetic particular apare ca un punct de convergență a tuturor nivelelor de comunicare poetică. Analiza obiectului presupune — teoretic — cunoașterea limbajului operei de artă, descrierea structurii lingvistice, a personalității artistului (stil) etc. Poetica ajunge în mod inevitabil să îmbine, la nivelul analizei obiectelor poetice particulare, descrierea schemelor și a structurilor formale cu aceea a substanțelor care se află investite aci. Azi școli întregi (neocritica franceză, de pildă) privesc *le savoir-faire* structural, se consacră descrierilor semantice a universurilor poetice închise, privind discursul poetic ca o structură simultană, ca un „obiect total". Analizele parțiale relevă existența matricelor paradigmatice (omologarea lor n-are decît un sens și nu poate avea ca rezultat descrierea operei ca o structură ierarhică a cărei articulație formală și a cărei substanță lingvistică investită constituie unicitatea ei). Poetica — în măsura în care își propune „a da seama" nu numai de comunicarea poetică ci și de structura obiectului poetic, se află în situația de a lărgi cîmpul investigațiilor sale (incluzînd și descrierea substanței poetice a operei, așa cum se manifestă ea în obiectul poetic) și de a concepe totodată posibilitatea unei tipologii a conținuturilor și a structurii sistemelor închise care sînt obiectele poetice. În acest domeniu au putut fi înregistrate progrese esențiale în ultima vreme, care părăsind nivelul analizei formale de caracter impresionist, caută să degaje structurile organice comparabile, bazate pe analiza structurilor distinctive.[20]

Unele cercetări recente (cele ale lui Jakobson și Lévi-Strauss mai ales) au pus în evidență existența, în operele închise, la nivelul articulației conținutului, a posibilității

20 A. J. Greimas, *Les rélations entre la linguistique et la poétique*, în *„Revue internationale des sciences sociales"*, vol. XIX, nr. 1, 1967, p. 8 sq.

unei duble lecturi a aceluiaşi obiect poetic (sau „literar"). În primul caz, obiectul apare ca un „sistem închis" ale cărui articulaţii parţiale se integrează într-o structură paradigmatică. În al doilea caz, obiectul e lizibil ca un „sistem deschis", manifestînd, la un moment dat al derulării lui discursive, o soluţie de continuïtate care poate fi interpretată ca transformarea diacronică a conţinutului.

Astfel, o nouă distincţie funcţională se găseşte stabilită în poetică graţie analizei conţinutului, căruia — la nivelul comunicării — îi corespunde conceptul de taxinomie, „dînd seama" de obiectul poetic, considerat ca un sistem închis (sincronic), totodată deschis (diacronic).

La fel, I. M. Lotman privea poetica în sens aristotelic, ca o teorie a literaturii („În momentul de faţă, dispunem în fapt de trei discipline ştiinţifice distincte : teoria literaturii (poetica), istoria literaturii şi teoria versului" [21]), deşi în *Lecţii de poetică structurală* ne dă, în loc de o lucrare de teorie generală a literaturii, o lucrare de teorie a versului. Mai consecvent, B. Tomaşevski vede teoria literaturii în Poetica. *Poetica* sa nu e, cum s-ar putea subînţelege, o parte a teoriei literaturii, ci aceasta însăşi, ca şi la Lotman. Din primele rînduri ale lucrării lui, Tomaşevski scrie : Scopul poeticii (altfel spus, al teoriei literaturii) constituie studiul diverselor modalităţi de construcţie a operei literare. Obiectivul studiului poeticii este literatura beletristică. Modalitatea studiului o constituie descrierea şi clarificarea fenomenelor în interpretarea lor. [22]

În acelaşi sens, militînd pentru o reînnoire a *teoriei literare,* ca bază a criticii, Gérard Genette admite „necesitatea unei discipline care să-şi asume aceste forme de studii nelegate de singularitatea unei opere sau a alteia, şi care nu poate fi decît o teorie a formelor literare — să spunem o *poetică*." [23]

---

21 I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, 1970, p. 12

22 B. Tomaşevski, *Teoria literaturii — Poetica*, Bucureşti, 1973, p. 21

23 Gérard Genette, *Figuri*, Bucureşti, 1978, p. 275

2

Poeticile diferitelor arte

Lansat de Aristotel cu un sens restrictiv, aplicat poeziei ca artă a cuvîntului (inclusiv tragedia și comedia) — influențînd larga serie a poeticelor care apar succesiv în Italia Renașterii și întreaga Europă a clasicismului și iluminismului, avînd o circulație din ce în ce mai largă din antichitate pînă în zilele noastre, acest concept întîmpină azi o nouă primire și capătă noi semnificații. În deosebi în vremea din urmă conceptul de poetică — pe plan mondial — cunoaște o extensiune imprevizibilă odinioară.

Vorbim azi de poetică — așazicînd — ca problemă teoretică a limbii, ca doctrină a limbii poeziei *(Redemodus)*, [24] inclusiv prozei [25] și teatrului. [26] Dar vorbim în același timp de poetica artelor frumoase, [27] de poeticele particulare ale artelor majore, făcînd loc în serie poeticii arhitecturii, sculpturii, muzicii, dansului, poeziei, teatrului, ca „discipline tehnice deosebite de filosofia artei și de estetică". [28] S-a vorbit de „variatele poetici muzicale ale timpului nostru" [29], de poetica filmului [30], cu un sens teoretic echivalent — la același nivel — tuturor artelor.

S-a vorbit de o poetică a orașului, privind ca un tot unitar urbanistica [31]. S-a vorbit de poetica televiziunii. [32]

Vorbim, în alt sens, de poetica clasicismului, a romantismului și a naturalismului (Dewey, Berenson). Es-

---

24 Hans Peter Bayerdörfer, *op. cit.*, p. 8-10

25 Romul Munteanu, *Elemente de poetică a romanului*, în *Cultura europeană în epoca luminismului*, București, 1974, p. 336 sq. și Ion Vlad, Preliminarii la o poetică a romanului, în *Literatura în actualitate*, Cluj, 1971, p. 131 sq.

26 Romul Munteanu, *Poetica farsei tragice*, în *Farsa tragică*, București, 1970, p. 272 sq.

27 *Poétique des beaux-arts*, în *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, 1963, p. 587

28 Etienne Gilson, *Matières et formes, Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris, 1964

29 Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 237

30 *Poetika kino*, recueil d'articles, Moscou-Leningrad, 1927

31 Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, 1964

32 Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 175

tetica marxistă a fost privită ca o poetică a realismului.[33] Vorbim de „poetica figurativă futuristă"[34], ca un corp de doctrină constituită sau un grup de principii definind un curent. Și — într-un sens generic — nu ca sistem de reguli constrîngătoare (Ars poetica, privită ca normă absolută) ci ca program operativ pe care și-l propune artistul (proiectul de operă în curs de execuție, așa cum îl concepe el însuși în mod explicit sau implicit) conceptul apare considerabil extins în zilele noastre, pînă la pulverizarea sa într-o infinitate de poetici posibile, toate considerate deopotrivă legitime în arta modernă.[35] Fiecare artist are — în acest sens — o poetică a sa. S-a vorbit de poetica lui Dostoievski (Bahtin), de poetica boccioniană[36], de poetica lui Luchian, de poetica lui Klee (strîns legată de ceea ce am putea numi poeticele contradicției de la Mallarmé la Rilke), de poetica lui Mondrian (ca un „ansamblu de reguli stilistice și tehnice, rezultînd din analiza pe care artistul și-o exercită asupra propriei sale munci și asupra experienței realității, în cursul acesteia, o componentă necesară a procesului artistic căruia îi pune în lumină intenționalitatea și finalitatea".[37])...

Epuizînd această idee, Umberto Eco vorbea chiar de opera de artă ca poetică a sa *(come poetica di se stessa)*, de o poetică — în fine — în cîmpul criticii, ca instrument accesoriu pentru a pătrunde tot mai bine natura operei ca mod de formare, urmărind astfel poeticele contemporane (în muzică, pictură, film, literatură etc.)[38]

---

33 André Gisselbert, *Recherche esthétique marxiste*, în „Recherches internationales à la lumière du marxisme", Esthétique, no. 38/1963, p. 15

34 Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, 1968, p. 222 sq.

35 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 4 și Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*, Bologna, 1969, p. 275-277

36 Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 222

37 P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione, Prefazione di G. C. Argan*, Milano, 1959, p. XVIII

38 Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 129, 163—277.

În același sens, Valéry, în cursul său de Poetică, ținut în 1937 la Sorbona, lansa ideea unui studiu al creației artistice, al acelui *poiein (le faire)* care se încheie în orice operă, urmărind în aspectele lui individuale „misterul vieții operei, tot așa de închis ca și misterul vieții".

Ultimele decenii, în special, consacră o largă aplicație și utilizare a conceptului de poetică în toate artele. Dacă Roland Barthes numea, de pildă, retorica elementul specific al poeziei, pentru a evita orice restricție a poeticii la poezie și pentru a marca tocmai faptul că există un plan general al limbajului, comun tuturor genurilor, iar alții propun *poietică* în loc de *poetică*..., azi termenul evoluează spre un sens comun tuturor artelor. Vorbim azi de o poetică a picturii, a sculpturii, a arhitecturii, în același sens în care în 1880 Charles Blanc vorbea de *„Grammaires des arts du dessin"*.

Asistăm, așadar, la o adevărată invazie de poetici adînc specializate, ilustrînd un proces de ramificare și diversificare a artelor și — inclusiv — a teoriilor lor. De la *Poetica* lui Aristotel cu vădite intenții de reducere a artelor la un principiu comun, pînă în zilele noastre — evoluînd spre accepția de proces de formare sau construcție a operei, implicînd analiza proiectului inițial sau un studiu al procesului creației artistice, căutînd „taina" ei, ori definind procedeele diferitelor arte și curente artistice — conceptul cunoaște o evoluție care reflectă deopotrivă tendința de emancipare continuă a artei de orice formule coercitive, ca și interesul științific crescînd pentru înțelegerea ei.

3

Metapoetica

De aici perspectiva unui salt teoretic la nivelul problemelor generale ale artei, realizabil — în concepția noastră — prin intermediul metapoeticii.

Cum se realizează acest salt? Ce este, deci, metapoetica?...

Pe de o parte, evoluția actuală a poeticii în accepția ei uzuală, curentă, în funcție de un atribut ce-o însoțește (poetica muzicală, poetica lui Klee...) duce la dizolvarea acestui concept într-o infinitate de poetici posibile, destinate a caracteriza nu arta în genere ci un anumit tip de artă, străină altui tip de expresie artistică, istoric realizată.

Poeticele, astfel considerate ca varii teorii ale artelor (avînd fiecare o poetică specială, care sistematizează cunoașterea ei) sau ca doctrine care nu ies din cadrul problemelor privitoare la cîmpul artei riguros delimitat și privit istoric în autonomia sa — se succed și se opun în pas cu problematica artei, care evoluează, cunoaște permanente mutații. Poeticele sînt adeseori scrise de artiștii înșiși. Ele conțin programe ale artei, fie în vederea producerii de noi forme artistice, fie ca ținte de a prelua critic anumite tradiții. Ele se referă direct la mișcarea artistică din punctul de vedere al intențiilor care o orientează într-o țară [39], într-un secol determinat [40], și se reduc — ca atare — la afirmarea unei direcții artistice limitate sau la exigențele unei școli, ale unui curent [41], ale unei forme de artă oarecare. [42]

Pe de altă parte, însă, uzul conceptului de poetică, al cărei obiect este „instaurarea", crearea operelor (René Passeron) — privind determinațiile distincte concrete ale diferitelor genuri și specii de artă — are azi în vedere definirea unor procedee artistice fundamentale privind aspectele esențiale ale artei.

De la conceptul de poetică (în accepția sa clasică de cod de legi al unui gen literar sau al unei specii lite-

---

39 Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik (Istoria poeticii germane)*, Berlin—Leipzig, 1937 ; *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze, 1974

40 B. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Baria, 1964 ; Galvano della Volpe, *Poetica del Cinquecento* etc.

41 Febbo Allevi, *Testi di poetica romantica*, 1803—1826, Milano, 1960.

42 Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, București, 1967 ; Jacques Guillerme, *Sur la poétique architecturale*, în „Recherches poétiques", tome premier, 1975, p. 173 sq.

rare) la acele *concrete esperienze di lavoro*, care constituie programul operativ al unui artist sau al unui critic [43], pînă la poeticele diferitelor arte (care pot avea în vedere și studiază specificul unor forme determinate ale artei), poeticele pun probleme pe care le pune însăși practica artistică. Științe empirice și contingente avîndu-și competența în problemele speciale ale diferitelor arte, sarcina de a aprofunda problemele tehnice, cu mijloacele specializate pe care le posedă o artă sau alta, ele se restrîng la descripția instrumentelor și mijloacelor proprii diferitelor arte, ale tehnicii lor operative, consideră fenomenele artei sub aspectele lor particulare. Sînt, deci, „incapabile de a clarifica conceptul artei în general. [44] Dar, avînd în vedere în fond arta însăși, ca de pildă poetica farsei tragice (felul în care *a fost făcută*, în baza unei *intenționalități*, a unui principiu programatic ordonator, destinat să poată duce la comunicarea unui mesaj *) — în măsura în care poetica în sensul propriu al cuvîntului înseamnă studiul operei ce trebuie făcută, ea fiind apropiată de domeniul poeziei, în genere al artei — constituie o pîrghie a investigației artei.

A lua în considerare varietatea poeticelor posibile, diversitatea procedeelor de creație în cazul diferitelor arte ori artiști, nu exclude ideea de a aspira la „conceptul artei în general“, care să permită o aplicare omogenă a poeticii — printr-un salt teoretic generalizant — unor experiențe multiple, dar integrabile în același concept originar, *poiein*.

Astfel, considerate ca probleme specifice ale creației artistice, ca discipline tehnice, științe speciale, poeticele aduc fiecare (studiind un anumit cerc de fenomene, legile particulare ale unei anumite forme de artă, sistemul

---

43 Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 10
44 *Ibidem*
*) fie pentru că e intrinsecă operelor de artă — și orice operă de artă poartă înlăuntrul ei propria sa poetică — fie pentru că e născută din experiența anumitor opere de artă și anumitor genuri literare și artistice (Romul Munteanu, *Farsa tragică*, București, 1970, p. 273)

poetic al unei epoci, al unei școli literare, al unui artist), contribuții privind lumea tangibilă a artei, principiile ei esențiale. În același timp, aceste poetici nu sînt impermeabile, incomunicabile ; înseși artele — pe un plan general — comunică între ele...

De aci, în sens invers, ridicîndu-ne de la poetica explicită (care „ne ajută să înțelegem ce voia un artist să facă“) la poetica implicită („care rezultă din modul în care opera este construită în mod efectiv“ [45]) și de la acele concrete *esperienze di lavoro* care sînt poeticele particulare, în accepția lor actuală, la o Poetică a tuturor artelor, a artei în genere —, cadrul unei sinteze care — depășind filosofic tendințele de îngrădire a poeticii la nivelul empiric, la studiul artelor particulare, s-ar putea defini ca o știință a artei, ca o știință generală a artei.

Aceasta e în fond metapoetica, sau poate fi...

Reunind punctele de contact între poeticele speciale și reducînd sub raport teoretic diversitatea tehnică a artelor (genuri și specii, ramuri de artă, de proveniență istorică determinată) la numitorul comun (care este aci *poiein*), ea absoarbe principiile generale ale artei și are în vedere, deci, studiul creației artistice în genere. Reducînd la un principiu unic, invariabil și general această mulțime de poetici de toate genurile (care „pot fiecare închide o parcelă de adevăr, dar nu conțin niciodată decît observații incomplete, exclusive, limitate la un plan totdeauna restrîns, relativ doar la ceea ce e variabil, condiționat în poezie și în arte“ [46]), metapoetica își trage deci numele din însuși acest salt (de la caracterul empiric al poeticelor particulare la nivelul teoretic de ansamblu al artei) în sensul în care prefixul *meta* (ca neologism creat după modelul metafizicii în vocabularul filosofic [47]) definește acest salt.

---

45 Giovanni Sentinello, *Estetica della forma*, Padova, 1962, p. 32—34.

46 Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 269

47 Paul Foulquie—Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, 1962, p. 437

Pe linia acestui proces ascensiv, din treaptă în treaptă (de la poetica operei izolate la poetica artistului, a diferitelor arte...) privind elementele comune poeticelor în ansamblu, ea reduce extensiunea obiectelor (artei) de la multiplicitatea istorică şi practic infinită a produselor ei, la unitatea lor esenţială, în jurul unui concept definind arta în genere.

Reieşind din sinteza unor aspecte sau determinări generale ale artei, a produselor ei individuale — ca o disciplină care generalizează, unifică experienţa esenţială a tuturor artelor pe o platformă comună — printr-o structurare progresivă a datelor privind unitatea lor interioară, în ciuda aspectelor lor exterioare distincte, reductibile la acelaşi concept, metapoetica se constituie astfel ca o *Summa Poetica* sau *Poetica Major*, definindu-şi deci sfera şi obiectul de studiu prin însuşi numele ei.

POESFERA

„Toată arta este în esență Poezie."

Heidegger

I

1

Sfera logică a artei (ca obiect al metapoeticii)

Dacă numele unei științe este expresia corespunzătoare (sintetică și concludentă) a particularităților esențiale ale acestei științe, ca o definiție condensată a științei pe care o numește, el nu face decît să circumscrie domeniul investigației sale. Stabilirea unui nume care să designeze semnificația socială a obiectului acestei științe este un act de definire logică și de identificare a semnificației reale a științei în conținutul experienței sensibile și generalizarea socială a obiectului său.

Privind arta în ansamblu, ca totalitate (totodată unică și multiplă), problema fundamentală a metapoeticii constă în a stabili ce este arta, a analiza arta ca obiect al cunoașterii, căruia îi datorează existența. Deși întrebarea „ce este arta" e o întrebare fără sens pentru orice teoretician al artei care a atins acel minimum de autonomie conștientă ce-l duce să se desprindă de planurile pragmatice ale criticii și ale poeticelor, nu și de sarcinile și destinele lor specifice *) — pentru elaborarea bazelor teoretice ale metapoeticii, implicînd legarea cunoașterii științifice într-un sistem unitar, această întrebare are un sens decisiv.

Cunoașterea nu e transformarea unei realități din capul locului necunoscută într-o realitate cunoscută și dezvăluită, s-a spus ; ci trecerea de la un obiect cu care

---

*) Pentru mult timp confuzia acestor planuri a împiedicat apariția și regăsirea unei pure și universale teorii generale a artei (Dino Formaggio, *L'idea di artisticità*, p. 304)

noi nu intenționam decît un raport intuitiv la alt obiect care definește ordinea care este a sa.

A pune știința artei pe un piedestal teoretic avînd ca obiect al său arta, înseamnă a avea în vedere această ordine a artei, a defini — cu mijloacele ei — această ordine care este a sa.

E un aspect al problemei, un prim aspect...

Dar nici un obiect sau proces nu există și nu poate exista în afara legăturilor sale multiple, diverse și dinamice, în conexiunea lui cu celelalte obiecte și fenomene ale lumii materiale sau spirituale. Problema se pune plecînd de la ideea unității și inviolabilității tuturor artelor. Fie și la nivelul ipotetic al lucrurilor, arta — ca obiect al cunoașterii — nu poate exista decît ca „relație abstractă, unilaterală a unui tot viu, deja dat." Dar tocmai fiindcă „totalitatea, așa cum apare în minte ca o totalitate gîndită este un produs al minții care gîndește" (Marx), cunoașterea artei nu se poate baza pe opoziția dintre existența ei reală și conștiința care reflectă această existență.

Problema fundamentală a științei artei (în concepția noastră, a metapoeticii) e cunoașterea artei în realitatea ei, care o plasează în sfera sa proprie și o distinge — în ansamblul existenței — ca artă...

Dacă orice operă de artă este „un obiect nou în natură, pe care nu l-a putut natura singură produce", și orice operă de artă este apoi „supraadăogată naturii", opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrînd o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omenești."[1]

Produs al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea și conștiința sa introduc în realitate o lume nouă de obiecte deosebite de natură, arta este „ceva afară de natură și pentru faptul că producerea ei o simțim dependentă de aptitudinile omenești și de finalismul lor, iar nu

---

1 Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 72—73

de mecanismul forţelor naturii". [2] Ea produce, după Aristotel, lucruri care nu se realizează fără un om care posedă arta" (*Metafizica*, 1034 a), adică abilitatea, îndemînarea, cunoaşterea anumitor mijloace de realizare a produselor spre care aspiră. Astfel arta e producere, fabricare, *téhne*, ca activitate umană intenţionată, meşteşug, măiestrie etc.

Născută în chinurile minţii omeneşti, ca efect al gîndirii şi priceperii omului, arta impune un activ travaliu al materiei. Ea ilustrează splendoarea, forţa mîinilor omului, capacitatea sa de a supune materia obligată a răspunde intenţionalităţii sale ca şi exigenţelor generale ale artei. De aci fundamentala distincţie clasică, prin care existenţa în totalitatea ei — chiar în gîndirea hilozoistă a primilor filosofi greci — se divide în lucruri existînd prin natură, care au în ele însele principiul creşterii lor *(physis)* şi lucruri existînd prin fabricare, opere de artă, produse ale tehnicii, fabricate de om.

Derivînd de la *teh* (a naşte, a produce), *téhne* înseamnă producţie, construcţie în sensul unei producţii deliberate, a cărei apariţie se întemeiază pe îndemînare, pricepere. Graţie ei omul este capabil să imprime produselor sale viaţă, existenţă, fiinţă, ca şi natura. Dacă substratul de la care se pleacă, substanţa materială a acesteia aparţine — într-un sens oarecare — naturii, ea nu este cauza apariţiei artei. De *téhne* e capabil numai omul. *Téhne* e activitatea de producţie a unui *téhne on*, al cărui principiu, exterior lucrului care urmează a fi produs, este omul.

Ca o sferă a producţiei sociale, astfel, suma tuturor operelor alcătuieşte, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de provenienţă *pur* umană, *tehnosfera*. [3] Arta şi tehnica sînt — pe acest plan — noţiuni sinonime. Arta poate fi identificată cu tehnica, deoarece ea este ceea ce în modul cel mai direct determină apariţia operei, o stabilizează în ceva prezent, prin *téhne* înţelegînd capaci-

---

2 *Ibid.*, p. 73
3 Tudor Vianu, *Postume*, Bucureşti, 1966, p. 172

tatea de a executa, de a situa, de a pune în operă, *ins-Werk-setzen* (Heidegger). Arta aparține — în acest sens — tehnosferei, ea se leagă de activitatea productivă a omului, ca produsul unei tehnici sigure, dar „al unei tehnici care se poate lăsa uitată și dispărută în opera în care ea se încheie“ (Valéry). Dar tehnica, meșteșugul, sau ceea ce numea Valéry „virtuozitatea“ nu există în artă decît (sau nu se justifică în artă decît) în raport cu termenii proprii s-o manifeste, adică să ne emoționeze și să ne placă. Arta are însă un sens depășind propriul ei meșteșug, deci tehnica în genere. Arta are o valoare cu atît mai mult cu cît va avea o semnificație mai înaltă, adică va face să vibreze întreg sufletul omenesc în toată profunzimea și întinderea lui. A pune semnul egalității între artă și tehnică, a plasa astfel arta în tehnosferă, e a o defini pe de o parte în raport cu natura, dar în același timp a-i suprima, pe de alta, tocmai forța ei proprie, care o distinge și definește ca artă. Interferența dintre „tehnică“ și artă (ca produs tehnic) izolînd arta de natură (în sensul că nu poate fi vorba de artă în domeniul unde omul nu intervine) nu exclude distincția dintre artă și tehnică, cu atît mai mult cu cît în zilele noastre această distincție se face efectiv în limbajul curent.

2

Arta în tehnosferă Dacă prin *téhne* grecii vechi înțeleg artă manuală, meșteșug, meserie, îndeletnicire, știința meseriei (în sensul de cunoaștere și practică a ei), exercițiul acesteia, artă, abilitate, îndemînare de a face ceva, sau produs al unei arte, *téhne* înseamnă, în concepția lor, în același timp orice activitate tehnică productivă, inclusiv știința gîndită pragmatic ca un sistem de reguli necesare producției. Astfel, abilitatea manuală a unui lucrător de metale, a unui constructor de corăbii nu se distinge de activitatea artistului. La Platon, arta corăbierului, arta veterinară (*Republica*, 341 c), arta medicală (*Republica*, 341 d) și arta guvernării stau

pe același plan cu poezia, sculptura, arhitectura etc. *Tehnites* erau și cei capabil să sculpteze pe Zeus și cei în stare să construiască corăbii. Orice activitate productivă sau produsele ei, activitatea de producție a ceva ce-și are principiul în altceva (exterior) grecii o numea *téhne*.

Arta nu se distinge, în acest caz, de tehnică. Arta implică, dimpotrivă, o tehnică, fiecare artă avînd tehnica ei, din necesitatea de a învinge materia cu care operează, de a învinge dificultățile muncii necesare obținerii produselor sale, prin stăpînirea unor mijloace sau procedee care impun efort, studiu, muncă, exercițiu.

Înțelegînd, deci, prin tehnică un ansamblu de reguli (nu numai procedee materiale ci de asemenea și mai ales mijloace și căi de ordin intelectual, pe care artistul le folosește pentru a atinge țelul artei sale), arta implică însușirea unui meșteșug și este — în acest sens — un produs al tehnicii. Ca atare există elemente comune între activitatea olarului, a ceramistului și aceea a sculptorului, a tîmplarului și pictorului (Heidegger) în sensul că realizarea operei lor necesită meșteșug și pînă la un punct artiștii înșiși pun mai presus talentul manual, îndemînarea lor. Dar opera de artă, rezultat al creației proprii unui artist, reprezintă mai mult decît simpla muncă artizanală. Aceasta, atît în sensul că operele artistului sînt creații originale și irepetabile (și în mod necesar fiecare lucrare a sa trebuie să difere de alta, ca unicat) cît și în sensul că, în raport cu meșteșugul sau tehnica, arta își are în fond rațiunea ei proprie.

În aparență găsim în activitatea olarului și a sculptorului, sau a tîmplarului și a pictorului, aceeași relație față de muncă. Creația lor reclamă lucru manual. Privind creația în genere *(das Schaffen)* ca o producere *(Hervorbringen)*, Heidegger nota că o creație este, însă, de asemenea fabricarea unei unelte *(Zeug)*. Întrebarea e, deci, ce deosebește creația operei de confecționarea uneltei, sau arta — în ansamblul tehnosferei — de restul produselor ei ?

Dacă „plantele de cultură de pe terenurile de cultură şi animalele din crescătorii se înscriu printre operele omului, ele fac parte din tehnosferă“ [4], din tehnosferă fac parte nu numai artele ci şi acele produse ale activităţii omeneşti (produse industriale, maşini, unelte etc.) care îşi datorează existenţa lor tehnicii. Dilatarea domeniului acestei sfere, care cunoaşte azi o mai mare întindere decît în trecut, depăşind limitele planetei noastre, ocupînd spaţiul cosmic, diversificarea produselor ei şi multiplicarea lor prin procedee mecanice, odată cu marea industrie şi revoluţia tehnico-ştiinţifică, face azi imposibilă identificarea artei cu tehnica şi impune o distincţie esenţială între produsele lor.

3

Arta şi tehnosfera

De fapt, o distincţie se făcea în sfera tehnicii şi în antichitate. Platon situează pe pictori şi sculptori alături de pescari, conducătorii de care şi medici, deoarece ocupaţiile acestora sînt meşteşuguri (tehnici). Dar acelaşi Platon distinge tehnicile profane *(apotelectice)* de cele muzice *(mousiké téhne),* inspirate de muze, sacre (artele muzelor folosind cîntecul, cuvîntul sau gestul dictat de delirul sacru).

Avînd în vedere, însă, raporturile care s-au stabilit în lumea contemporană între artă şi celelalte activităţi tehnice, caracterul revoluţionar al tehnicii, pe de o parte, şi al artei înseşi, pe de altă parte, această distincţie se impune cu atît mai mult cu cît a confunda arta cu un model tehnologic (un prototip al unei producţii în serie) sau un produs manufacturat servind de prototip (un obiect de consum, o unealtă, o maşină, sau orice alt sortiment tehnic) pare azi imposibil.

Nu e mai puţin adevărat că intruziunea tehnicii în artă, fenomen contemporan mondial, duce la perfecţiona-

---

4 Tudor Vianu, *Postume*, Bucureşti, 1966, p. 172

rea mijloacelor, la revoluționarea tehnicii artistice înseși prin mecanisme artificiale, mașini, care tind să se substituie omului. Aplicarea teoriei informației și ciberneticii în artă contribuie atît la diversificarea limbajelor ei cît și la tehnicizarea procesului creației artistice. În muzică, pictură, chiar poezie, mașina compune concurînd omul. O distincție se impune aci cu atît mai mult cu cît civilizația mecanică, în aceeași măsură în care suprimă, pe de o parte, opoziția dintre artă și tehnică, pe de alta o adîncește, o agravează.

O concepție contemporană a artei nu poate ignora acest fapt. Dacă Francastel refuză ca punct de plecare antinomia *artă și tehnică,* el respinge de asemenea ideea unei inserțiuni secundare și superficiale a artei în celelalte produse ale activității umane. În ciuda adevărului că tehnica, la rîndul ei, nu se împotrivește artei decît în formele ei „grosolane" și „începătoare", iar industria artistică (precum a mobilierului, a pietrelor prețioase, a porțelanului și sticlei, a legăturilor de cărți și a reproducerilor de tablouri) servește în fond artei (și „chiar mașinismul și spiritul marilor întreprinderi capitaliste au lucrat aci ca forțe de promovare a industriilor de artă") [5], facem azi între artă și industrie o distincție elementară.

N-am putea ignora faptul cert că industria și arta, ca ramuri de activitate umană, sînt corelative. În societatea modernă, corelația dintre ele ia chiar amploarea unei adînci interferențe. N-am putea astăzi reedita violentul protest al lui Ingres : „Industria noi n-o vrem ; ea să rămînă la locul ei, și să nu se stabilească pe treptele școlii noastre, adevărat templu al lui Apollo, consacrat numai artelor Greciei și Romei"...

Dar una e industria și alta arta. Marx vedea, ce-i drept, în istoria industriei și existența devenită obiectuală a industriei „cartea *deschisă a forțelor esențiale ale omului*". Dar „în *industria obișnuită, materială*... avem în față, sub

---

5 Tudor Vianu, *Estetica,* București, 1945, p. 274.

formă de *obiecte sensibile, înstrăinate, utile, sub forma înstrăinării*, forţele esenţiale obiectivate ale omului“ [6]. În artă avem, am putea spune, forţele esenţiale *spiritualizate* ale omului. Arta relevă cea mai profundă bogăţie a esenţei umane spirituale. Omul îşi exprimă aci, sub formă de *obiecte sensibile, neînstrăinate, sub forma neînstrăinării,* forţele sale esenţiale subiective (ideile, sentimentele, năzuinţele sale). Acest conţinut uman — esenţa umană a omului — constituie o latură indisolubilă a artei, latura ei esenţială. Această latură defineşte în fond arta şi o separă, în ansamblul tehnosferei, de restul componentelor ei.

În secolul nostru, gruparea Bauhaus *) îşi propune iniţial realizarea unităţii sub semnul constructivismului şi ca obiective — printre altele — crearea unei sinteze a artelor (sincretism), în care arhitectura are un rol principal. Desfiinţarea diferenţei dintre artă şi artizanat, corelaţia dintre artă şi construcţie, în baza principiilor subsumării picturii faţă de ornamentica urbană şi industrială are aci un sens pragmatic — evident — oportun. Militînd pentru ideea unităţii artelor şi tehnicii, renovînd arta şi tehnica prelucrării metalelor, a materiilor plastice etc., pregătind pe artişti pentru marea industrie — însă — această grupare nu era în fond decît o replică, salutară, desigur, la adresa concurenţei producţiei mecanizate, căreia i se opune sinteza dintre artă şi viaţă, graţie unui limbaj plastic fundamental, o tentativă a umanizării — prin modelul artistic unic — a serialităţii ambientale ; nu o negaţie a opoziţiei dintre artă şi tehnică ci un protest împotriva tehnicizării, în pragul unui secol pîndit de ea...

---

6 K. Marx, F. Engels, *Scrieri din tinereţe*, Bucureşti, 1968, p. 581—582

*) Institut de arte frumoase şi în acelaşi timp şcoală de arte şi meserii, concentrînd la un loc un mare număr de artişti (arhitecţi, sculptori, pictori şi fotografi, tipografi, graficieni şi orfevrieri) avînd ca ideal de a crea o nouă corporaţie de artişti — artişti şi artizani — care să dea împreună construcţii pentru milioanele de oameni ai viitorului.

II

1

Artă și tehnică

Problema se complică, deci, cu atît mai mult cu cît, inițial sinonimă cu arta, tehnica însăși se degajă de artă și devine într-un sens predominantă. Sensul unei distincții dintre artă și tehnică e, sub raport teoretic, în epoca noastră, cu atît mai grav.

Dacă primele manifestări ale omului aparținînd totuși artei nu pot fi izolate de activitatea sa tehnică, de producție, treptat omul se înalță în preocuparea sa de a-și satisface necesități tot mai complexe. Arta se desprinde evident din contextul în care apare. Răspunde unor solicitări mai diverse și devine o formă distinctivă a vieții productive a omului, se separă de tehnică. Astfel, produs al unei diviziuni sociale a muncii, a activității sociale a omului, paralelismul artă și tehnică modifică sensul celor două concepte inițial solidare. Cum — practic vorbind — stringența distincției cedează tradiției etimologice, care conjugă cuplul artă și tehnică pînă la simbioză *), paralel cu noua evoluție a tehnicii (care în epoca unor profunde mutații determinate de avîntul ei spectaculos, nu mai poate fi confundată cu arta), *tehné* ** își pierde azi sensul generic de artă. Iar arta, la rîndul ei — cît timp creația artistică nu e o creație mecanică — nu e, nu poate fi confundată cu tehnica.

Cert, la vechii greci, poezia, sculptura, arhitectura, muzica, sau meseria de tîmplar sau gravor și alte meserii

---

*) în sensul în care vorbim de tehnica muzicii, tehnica picturii, tehnica poeziei, sau chiar — în cuprinsul aceleiași arte — de tehnica vocii, a pianului, tehnica viorii, tehnica jocului actoricesc, tehnica regiei și — pînă la un punct — fiecare artist își are tehnica sa.

**) Prin *tehné*, grecii, și romanii prin *ars* indicau orice îndemînare, abilitate, iscusință, dobîndită prin studiu sau meșteșug, ori datorită cunoașterii unor reguli precise și a unui anume talent.

asemănătoare, ca şi aritmetica sau logica, erau privite ca *téhne*. A făuri o statuie a Afroditei sau a face cizme era acelaşi lucru. Dar nu putem face abstracţie de sensul pe care arta şi tehnica l-au primit între timp, dobîndind fiecare o accepţie proprie în limbajul comun. Uzul contemporan a eliberat conceptul de artă de cel de tehnică. Ele nu-şi mai acopăr reciproc sfera conceptuală, avînd fiecare un cîmp semantic determinat. Dacă printr-un act de asimilare aperceptivă se conjugă azi cele două concepte, în virtutea unui sens etimologic comun, a confunda azi arta cu tehnica, a identifica produsele lor (un precept sub zodia funcţionalismului) înseamnă a ignora procesul istoric, cauza acestor mutaţii semantice în limbajul modern.

A stăpîni tehnica e o condiţie a artei. Fără tehnică arta nu e posibilă. Dar *téhne* are aci un sens circumscris. În acest sens, la greci, observa Heidegger, semnificaţia acestui cuvînt n-are nimic comun cu noţiunea contemporană a tehnicii. *Tehné* nu definea nici *artă* nici *tehnică* în sensul actual, ci „un mod de a şti" *(eine Weise des Wissens)*, o creaţie a existenţei, activitatea de a face. Arta e — în acest sens — şi ea — meşteşug şi implică în primul rînd pricepere tehnică. Dar pe lîngă puterea ei de a întruni într-o formă organică elementele răzleţe ale unui material amorf, în care T. Vianu vedea o „modalitate a tehnicii", arta implică o virtute a intelectului, gîndirea, concepţia originală a artistului, care o distinge de tehnică. Dacă ceea ce e propriu artei este existenţa fiinţei aceluia care o face şi „producţiile artistice îşi au principiul lor în spiritul artistului" [7], operînd cu o anume materie, artistul îi imprimă acesteia o formă care vine din spiritul său .Aici „cauza materială" şi *causa agente* acţionează împreună. În timp ce în tehnică cele două cauze sînt separate şi, deci, separată e opera de cel care a făcut-o. Astfel, *il fare* al tehnicii şi *il fare* al artei se deosebesc în

---

7 Aristotel, *Metafizica*, 1032 b

măsura în care *il fare* al artei nu e decît *il fare del senso* și *nel senso* [8], ceea ce proiectează *ab initio* arta, la nivelul percepției senzoriale, ca o creație a spiritului ce comportă *un sens* și devine expresia acestui sens, a unui raport special între gîndirea artistului și forma în care ea se încorporează.

Arta se distinge, astfel, de tehnică nu numai fiindcă ea presupune un proces unic, inseparabil între concepție și execuție (ca părți integrante ale aceluiași proces creator) în raport cu dicotomia *concepție și execuție,* proprie tehnicii. Intervine aci în plus un fapt ce distinge în esența ei arta de tehnică (o anume viziune, idee, deci, spirit) ca expresie a prezenței interne a artistului în opera sa. Prin însăși semnificația sa, arta e „o spunere sufletească a artistului" *(seelische Aussage)* a persoanei creatoare, fie ca o persoană unică, fie ca persoană colectivă (popor, națiune etc.). [9] Aceasta e o normă a tuturor artelor. Obiectivarea acestui conținut spiritual se poate face în cele mai diverse mijloace : în cuvînt, sunet, piatră, în orice material accesibil, în tot ce poate da viață, sens uman, suflet materiei.

De aci ideea că artele sînt forme raționale („rațiuni în materie"), dar materia lor e spiritul (Plotin) și arta e nu numai o prelucrare a materiei, o chestiune de tehnică, ci de asemenea de semnificații, idei, sentimente, impulsii psihologice-spirituale care se configurează în ea.

2

Spiritualitatea artei

Acolo unde materia artei este cuvîntul, întregul domeniu al spiritului și intelectului capătă o expresie clară și neechivocă, deoarece cuvîntului îi este accesibil tot ceea ce este accesibil gîndirii. Materialul fonetic fiind aci augmentat

---

8 Carlo Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte,* Venezia, 1956, p. 88

9 Dagobert Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Prolegomena zu einer Kunstphilosophie,* Wien, 1946, p. 76

de valoarea semantică a cuvîntului, sensul devine — în artele care operează cu el — constitutiv. Nu există sentimente, idei, oricît de adînci și oricît de înalte, care să nu poată fi exprimate într-o limbă vorbită sau scrisă, în literatură. Cum în genere limba tinde să acționeze mai mult asupra spiritului decît asupra simțurilor corespunzătoare, limba — ca realitate nemijlocită a gîndirii (Marx) — este „conștiința reală, efectivă, adevărată". Tot ce se adresează conștiinței noastre cuvîntul are posibilitatea de a exprima.

Cum, obișnuit, cuvîntul poetic (punînd într-un mod absolut nou sunetul și noțiunea) comunică o anume semnificație (care devine mai mult sau mai puțin limpede prin însăși exprimarea ei) — arta cuvîntului, prin definiție un domeniu al intelectului, e „arta care nu are rivali printre alte arte" (Kant). Prin natura limbajului ei „orice operă literară are tendința de a configura o idee, o atitudine..."[10] Nu există poezie acolo unde nu există un sens. E în această privință un acord unanim. Literatura e, în acest sens, un limbaj ce comunică. Limba e mijlocul cel mai general, cel mai suplu și mai diferențiat al exprimării umane în artă. Nici ghipsul, nici marmora, nici sunetul nu pot rivaliza pe acest plan. De aceea, literatura păstrează poziția directoare în sistemul artelor și istoria ei se confundă cu istoria intelectuală și o reflectă.[11] Poezia, în genere literatura, teatrul și opera, inclusiv arta filmului, care dispun de limbajul vorbit ca semn extrinsec al gîndirii, permit exprimarea celor mai subtile nuanțe ale gîndirii și sensibilității umane.

Mijloc principal și atît de important al materializării gîndirii în artă, cuvîntul e însă doar unul din mijloacele „egale în drepturi" (M. S. Kagan) ale încarnării unui conținut spiritual. Spiritualitatea omului, în complexitatea ei, se relevă în diferite limbaje (plastic, muzical, coregrafic

---

10. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, 1968, p. 59—60

11 René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967, p. 159

etc.) oferind în esență expresia atotcuprinzătoare a tendinței omului de a include în artă sinteza emoțională și intelectuală a relațiilor sale cu lumea. Idei grandioase, profunde, uneori cele mai variate și complexe idei, a dovedit că poate exprima și sculptura. În limbajul ei propriu, sculptura tinde și a tins totdeauna la personificarea unor idei generale. N-avem „nici un drept să negăm dreptul lor în această artă“... În limbajul mișcărilor corporale plastice, Michelangelo exprima conținutul de idei al volumelor, în așa fel încît Millet spunea că „el este în stare să încarneze tot binele și răul omenirii într-o singură figură“. După Hegel, sculptura ar fi chemată să exprime, conform idealului clasic, adecvarea totală a conținutului spiritual la fenomenul corporal. Ea dă o formă individualității spirituale ca un fenomen în lumea materială. Astfel, spiritul se concentrează în aspectul său corporal simplu și integru, în toată demnitatea sa, în această artă.

Cu secole în urmă, vorbind de pictură, artistul chinez Van Vei arăta că arta începe de la idei : A picta înseamnă a picta ceva, a concepe ceva ; atunci cînd pictezi, gîndirea (ideea) ta se află în fața pensonului tău, iar elementul fundamental în alcătuirea compoziției (primul moment al picturii) este supunerea ei la această idee. Deci, nu aparența exterioară ca atare, ci ideea existentă în mintea artistului se relevă prin utilizarea unei forme adecvate, și în această artă. Spre a ajunge aci, artistul îmbracă o idee, „o anumită idee care-mi vine în gînd“ (Rafael). Și la Leonardo, pictura e o „efigie a ideii“ *(la vera effigia della idea)*: Studiem pictura nu ca o tehnică mașinală, pentru a copia o formă dată, fără a o înțelege, ci ca o limbă pe care o pliem tuturor exigențelor gîndirii, pe care arta o creează în folosul său. Ea dă viață formei spirituale prin culoare, desen etc. Ea prinde moralul, spiritualul creației, chiar atunci cînd nu face decît să evoce soarele, carnea, nudul etc.

Arhitectura, la rîndul ei, este expresia ideologică (nu numai afectivă) a societății. Ea transmite idei în reprezentări largi privind viața socială în ansamblu (idei, fapte,

evenimente etc.), în opere care iau adesea proporțiile unor adevărate fresce sociale.

Ca o artă ce ocupă între artele frumoase „locul cel mai de jos“, întrucît „ea se joacă numai cu senzații“ (Kant) și care „nu e în stare să redea reprezentări și cugetări“ (Hegel), muzica nu e mai puțin o forță a spiritului. Reprezentînd „stările de care sensibilitatea și voința noastră sînt susceptibile“ (Schumann), avînd capacitatea de a exprima, cu toate nuanțele lor, „emoții, pasiuni, sentimente, chiar idei“ (Lamennais) — ea nu e în nici un caz pe treapta cea mai de jos a ierarhiei artelor, treapta imposibilității de a exprima un conținut intelectual, treapta desfătării pur senzoriale, s-a spus. Faptul că majoritatea ascultătorilor nu văd în muzică decît o „îmbinare de sunete care mîngăie plăcut urechea și trezește anumite dispoziții sufletești vagi“ nu ne împiedică a vedea în succesiunea temporară de sunete a muzicii ceva mai mult decît sunet. Cum dincolo de suprafața sonoră a operei muzicale străbat ecouri, vibrații sau tonalități afective care vin din contemplarea vieții, muzica este și ea o artă care se adresează nu numai organelor noastre de simț sau numai afectelor, ci mai ales felului nostru de a înțelege lumea, aptă să exprime așadar, să comunice o semnificație. La baza muzicii primitive, chiar, se aflau formule intonaționale, exprimînd atitudinea proprie față de „mediul sensibil cel mai apropiat“ (Marx), propriile emoții, rudimente de idei și impulsuri volitive.[12] Din timpuri străvechi lumea simțirii și lumea ideilor omenești își află în muzică o întrupare directă, vie, emoționantă. Încă în antichitate elevul lui Democrit, Philodem din Gadara, manifestînd o atitudine critică față de muzica superficială, pur distractivă, a epocii elenistice, prefera — pe cît se pare — o muzică cu un apreciabil conținut de idei. La Aristoxenes „ordinea miraculoasă“ a notelor muzicale își are curtea supremă de apel în funcționarea urechii în strînsă legătură cu intelectul uman. După opinia lui Pitagora, cali-

---

12 R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, I, București, 1961, p. 28

tățile muzicii trebuiesc percepute cu mintea, nu cu ajutorul auzului, pe baza armoniei matematice. Platon în *Timaeus*, relevă secretele divine ale numerelor, pe care el le leagă de ideea unei chintesențe. Muzica și celelalte arte își datorează puterea acestor raporturi miraculoase de echilibru fracțional, pe care se bazează scările pitagoreice.

Dar nu e vorba aci atît de știința construcției, de rigoarea ei logică, de clarviziunea ei matematică etc., cît de semnificația compoziției, de forța ei intimă, de ceea ce vibrează în aria muzicală (sinteza unei adînci percepții a vieții), de acea zestre componistică în care însuși sensul ei se relevă în substratul sonor. În mediul omogen al muzicii, Georg Lukács vedea o ordine dinamică a sunetelor, revărsarea ordonată a interiorității, a sentimentelor și gîndurilor topite în ele". [13] S-a spus chiar că „cu cît înzestrarea artistică a compozitorului este mai mare, cu atît e mai larg cercul acelor oameni ale căror gînduri el le generalizează". Marii compozitori au urmărit totdeauna să comunice în sunete un anume mesaj, indiferent dacă acest mesaj era sau nu formulat într-un text literar, ca în faza sincretică a apariției artei. Istoria muzicii fiind „sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în dependență nemijlocită de ideea poetică din care au izvorît, sau istoria abaterilor de la această condiție principală a artei muzicale" (Serov) — ea atestă desigur posibilitățile acestei arte, care dincolo de „jocul frumos al senzațiilor" sau al unor vagi stări afective, exprimă atitudinea conturată față de marile întrebări ale vieții.

De altfel, însuși Kant admite că în arta muzicală armonia și melodia servesc numai spre a exprima cu ajutorul unui acord proporțional al lor „idea estetică a unui întreg coerent al unei plenitudini de gîndiri, după o anumită temă, care constituie afectul dominant al piesei". [14] Iar Hegel văzînd în ea „mișcări spirituale lăuntrice care

---

13 Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, București, 1972, p. 712
14 Immanuel Kant, *Critica puterii de judecare*, București, 1940, § 53, p. 211

au un caracter absolut nedeterminat, ca „răsunetul unor emoții fără gîndire“ *(gedanklose Empfindungen),* nu admitea mai puțin că în muzică domnește cea mai profundă intimitate a sufletului, precum și intelectul cel mai riguros. Deși în 1930 Böhme scria că „nici inteligenței și nici rațiunii noastre, ci numai facultăților sensibile li se adresează sunetele coardelor armonioase“, muzicologii moderni nu mai pun la îndoială faptul că muzica poate oferi reprezentarea unui conținut spiritual superior. Boulez n-a înțeles niciodată de ce muzicianului și compozitorului în special i-ar reveni ca o primă datorie să-și expedieze inteligența la magazinul de accesorii periculoase, ba chiar nocive ; „el are dreptul la gîndire ca toți frații săi întru creație.“

Definită ca „arta de a gîndi în sunete“ *), muzica e o formă foarte diferențiată a activității noastre intelectuale (Combarieu), o „formă de comunicare“ (Williams), o oglindă a evoluției psihice [15], în optica celor mai noi exegeți.

În ciuda unor prejudecăți sau poziții antiintelectualiste (privind materialul ei „pur sonor“), concepția modernă a analizei în muzică vede în „corporalizarea inteligenței care este în sunete“ (Varèse) esența gîndirii muzicale. După muzicologul american Ives, muzica sugerează „corpul convingerii care-și are originea în conștiința spirituală, hrănită ea însăși de conștiința morală : Substanța melodiei vine de undeva de lîngă suflet“... Pe această bază, artistul își transpune ideile, meditațiile, opțiunile sale ca stări de spirit (convingeri, tendințe morale sau filosofice) căutînd să asigure în forme sonore corespunzătoare înțelegerea lor. Deși neavînd aceeași bază în sfera intelectual-rațională ca și poezia, prezența unui pro-

---

*) „Dacă nu admitem asta, e cu neputință de a înțelege o piesă muzicală ; nu putem distinge o frază de o simplă consecuție regulată de sunete“. (Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution (Muzica, legile ei, evoluția sa),* Paris, 1922, p. 332).

15 Maria Hülle-Keeding, *Romain Rolland,* Stuttgart, 1973, p. 123 sq.

fund conținut intelectual în opera muzicală e „un semn caracteristic al artei majore“ (Lunacearski).

Scînteietoarea spiritualitate a creației lui Mozart, Berlioz, Bach sau Beethoven (ale cărui teme „par să exprime, spunea Romain Rolland, drumurile mari ale spiritului omenesc“) sau, în genere, muzica cu program, începînd mai ales din secolul al XVIII-lea, atestă capacitatea acestei arte de a exprima — cu mijloacele ei — ciocniri ale forțelor spirituale, reacții ale gîndirii. Îndeosebi odată cu romantismul (în numele unui mesaj spiritual superior care transcende expresia emoțională și atrage participarea intelectuală a auditoriului) are loc o intelectualizare a muzicii, privită ca un „miraculos elixir filosofic“.

Muzica nu e, astfel, mai prejos de alte arte. Limbajul ei senzorial ascunde un sens, o semnificație. Sunetele se organizează aci sub imperiul necesității de a comunica acest sens...

3

Arta în noosferă

La nivele și în forme diferite, desigur, aceasta privește în fond toate artele. De aci cadrul unor concluzii privind arta în genere.

Arta poate fi considerată un produs tehnic, întrucît reprezintă „rezultatul unei acțiuni finaliste a spiritului omenesc“. Ea aparține pe acest plan tehnosferei. Finalitatea ei este, însă, de a transmite un sens, un conținut spiritual și sarcina ei veritabilă este aceea de a înfățișa conștiinței cele mai înalte interese ale spiritului. [16] Ea se separă, astfel, de tehnică (în accepția actuală a conceptului), tocmai prin acest conținut spiritual al produselor sale.

---

16 G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1968, p. 19

Dacă spiritul omului se relevă deplin în tablouri, construcții, după cum strălucește deplin în știință și tehnică (Schiller), opera de artă este produsul unui act spiritual, „totdeauna un act spiritual" (Croce) ; dar — preciza Berenson — „nu acest act însuși". Pe lîngă spiritualitatea actului creator, arta posedă spiritualitatea sa proprie. Operele ei, ca unele ce au luat naștere din spirit fiind create de el, sînt ele însele de natură spirituală.

De aci principala deosebire dintre artă și tehnică, privind în esență produsele lor. Pe lîngă materialitatea obiectului tehnic, arta posedă un element spiritual, căruia îi datorează existența și care definește „condiția noematică a artei"[17], sau „condițiunea ideală a poeziei", cu un termen lansat la noi de Maiorescu („condițiunea fără a cărei îndeplinire nici nu poate exista poezie").

Poezia, arta în genere, au o dimensiune adîncă, aplicabilă într-o sferă mai largă prin bogăția conținutului spiritual (o dimensiune „în același timp vitală, intelectuală și spirituală")[18] prin care ea face apel nu numai la simțuri, ci și la reflecția abstractă, la deplina rațiune, la întreg spiritul nostru. Și dacă spiritul operei e o „stare interioară a artistului, expresia esenței sale libere" (Schiller), e aci o materie care-și asumă o structură în funcție de acest factor spiritual care se relevă prin ea ; numai astfel, dotată cu spirit, materia ei intră în sfera artei. Prin însăși natura ei spirituală, arta substanțializează acest spirit. Apariția formei materiale în artă și conținutul ei spiritual sînt indisolubile. Corpul material al artei este „sudat" cu esența ei spirituală. În corelația dintre corpul artei și spiritul ei, gînditorii marxiști văd „dialectica formei și conținutului" (M. S. Kagan). Spiritul operei nu e ceva divers de corpul ei ; e totdeauna elementul fundamental al operei înseși.

---

17 Radu Sommer, *Autonomie și responsabilitate în artă*, București, 1969, p. 41—49 ;

18 Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 347

Acest spirit, prezent în fiecare element al activității formative într-o unitate indivizibilă [19], care se adresează în totalitatea ei și în elementele ei constitutive spiritului, distinge opera de artă de un produs tehnic, vid sub raport spiritual. Privind materialul și spiritualul „ca două laturi ale aceluiași unic fenomen uman" (Marx), raportarea materialului la spiritual și invers, în ipostaza creației artistice, constituie nu numai o condiție a artei, ci condiția ei esențială.

De aci ideea că arta se separă de tehnică prin apartenența ei unei sfere distincte (a spiritului), pe care am numi-o cu un cuvînt *noosfera*.

Dacă principiul fundamental al artei în genere este tendința sa de a transmite un conținut spiritual și elementele cărora le dă formă (expresie) sînt puse în valoare pe acest plan spiritual, arta posedă un coeficient noologic, care determină condiția noematică a artei sau „condițiunea ideală a poeziei"...

Aplicînd — spre a evita confuzia cu „ideal" (în sens axiologic) — conceptul de spirit *(noos)*, propriu artei *), — în baza unei distincții mai fine între artă și tehnică (ea însăși opera spiritului) — arta reprezintă o formă superioară a activității spirituale a omului, în sensul că materia prelucrată de om, modelată și transformată de el, este aci, deci, materia spiritualizată. Materie și spirit constituie în artă o unitate. În esența ei, arta are un sens euristic, — la nivelul conștiinței umane — definind natura ei spirituală, ca un „pandant" al gîndirii ce-i modelează și însuflețește materia.

Spre deosebire de obiectul tehnic, arta posedă o sarcină semantică proprie. Prin însăși condiția ei noematică, arta oferă produselor sale un sens noologic. Ele devin purtătoarele unor semnificații spirituale, devin — așadar — cu un cuvînt, *noofere*.

---

19 L. Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività (Teoria formativității)*, Bologna, 1960, p. 96

*) prin spirit înțelegînd psihic, gîndire, spirit uman, nu spirit absolut (ca la Hegel).

Poate avea şi un obiect tehnic, ghidat de spirit (telefon, suprafon, magnetofon, radio, televizor) un sens euristic. Dar acest sens e aci reactiv nu activ, contingent nu latent, formal nu real, extrinsec nu intrinsec ; nu-i aparţine în mod nemijlocit obiectului tehnic. El n-are o sarcină semantică proprie. Prin el însuşi el nu ne „spune" nimic. El transmite un sens ca agent, ca vehicol ; el poate fi — în acest caz — noofer. Dar — prin definiţie — arta e noogenă. Ea transmite un sens activ nu pasiv, latent nu contingent, real nu formal, intrinsec nu extrinsec. Arta conţine o energie autonomă a spiritului, prin care existenţa reală a operei capătă o semnificaţie proprie. Arta creează un obiect avînd un sens imanent (inerent lui) şi ale cărui elemente trăiesc în ansamblu prin acest sens, dînd consistenţă organică acestui sens. În fiecare din elementele sale gîndirea noastră descoperă un sens intim care — însufleţind opera în totalitatea ei — se realizează în ea şi prin ea.

Spre deosebire de obiectele tehnicii, în care un produs real (material) nu poate fi raportat unei valori ideale, subsumat unui conţinut spiritual inerent, obiectele artei sînt reprezentarea unui proces spiritual în esenţă. Ele apar din necesitatea de a obiectiva sensul vieţii spirituale a omului, de a satisface unele nevoi superioare. A crea, a produce artistic nu e atît a „fabrica" un obiect raţional construit, cît a încarna gîndirea artistului, sinteza emoţional-intelectuală a relaţiilor percepute de artist, în însăşi textura intimă a operei.

În timp ce obiectul tehnic (aparatul de radio, magnetofonul, televizorul) — la acest nivel al evoluţiei tehnicii — nu poate avea un sens noonic propriu (spiritualitatea sa e derivată, mecanică, heteronomă), arta are spiritualitatea ei originară, organică, autonomă, prin însăşi natura ei spirituală. Forma ei este chemată să încarneze în sine, aşazicînd, noeza în noema (în inerenţa cu sine fără nici o distincţie) — ca expresie organică a noosferei, ea fiind însăşi cauza şi efectul noezei ce trăieşte prin ea.

În raport cu materialitatea opacă a obiectului tehnic, fie și noofer (aparatul de radio, magnetofonul, televizorul etc.), opera de artă are o transparență spirituală, care — prin acest salt din planul operativ tehnic în planul noematic, la nivelul diferitelor arte — permite integrarea ei în noosferă.

La confluența dintre materie și spirit, prin racordarea lor unei surse noonice, și aparatul de radio și televizorul ne pot înălța în noosferă. Dar — produse ale tehnicii și nu ale artei, unelte ale noosferei și nu organe ale ei — ele sînt purtătoarele unor mesaje exogene. Opera de artă „vorbește", în schimb, prin ea însăși, prin propriul ei mesaj noogen. Ea posedă un potențial spiritual ce-i aparține și constituie — în același timp — cauza și efectul ei. Creația artistică este — ea însăși — un „material" atins de spiritul nostru, prin intermediul căruia stăpînirea noastră spirituală crește nemijlocit. Factorii spirituali fiind în mod inseparabil incluși în materia operei, particularitatea ei este realizarea unei prezențe spirituale, așadar, prin ea însăși. Opera de artă implică un flux spiritual propriu, capabil de a subsista în ea și prin ea, și prin care ea se transmite în sine în integritatea și unitatea ei.

Pe acest plan propriu arta dă creației sale un conținut ce-i imprimă trăsături distinctive.

Dacă sarcina artei e de a dizolva — tocmai — opacitatea obiectului dat nemijlocit și de a-l înălța în transparența gîndirii *), arta naște din valențele spiritului, din libertatea sa, din fantezia sa. Ceea ce determină în esența ei arta e spiritualitatea produselor sale, în care omul își proiectează orizontul său, însăși gîndirea sa **), în forma pe care o aplică materiei. Arta e spiritul care se adresează, deci, spiritului. Aici forma e ghidată de spiritul care-și află în ea expresia sa (expresia unui raport spi-

---

*) în sensul în care un tablou, spre exemplu, „trebuie înainte de toate să reproducă gîndirea intimă a artistului, care domină modelul, după cum creatorul creația sa" (Baudelaire).

**) „trebuie o gîndire pentru a putea vorbi despre artă" (Malraux).

ritual ce-i imprimă o semnificație proprie). Dincolo de empiric și imanent, prin valențele ei spirituale (care-i determină această semnificație și care-o disting de produsele tehnicii), arta are rezonanța ei spirituală, acea „sonoritate a spiritului“, care — în primele secole ale erei noastre, codificată în gîndirea chineză *), definea arta ca „operația spiritului în mișcarea vieții („fără spirit în tablou totul este mort“), punînd principiul *tsi* (esența naturii, spiritul ei) la baza artei...

Pe acest plan, grecii vechi vedeau principalul în artă în capacitatea tehnică a omului de a aplica în ea concepția sa, experiența sa cea mai profundă, privind sensul în care el concepe viața, poziția creatoare a omului în univers. Încă în antichitate, privită ca o sferă a creației sociale diferită de meșteșug, arta înalță produsele ei, într-un context unitar, la acel nivel al existenței umane, în care ea se referă, în condiții istorice determinate, la un sistem de valori superioare și în care ea comunică cu filosofia și știința, ca parte a domeniului spiritului. Pe acest plan, arta stă „mai aproape de spirit și de gîndirea lui și în în același timp de filosofie“, și în gîndirea modernă. „Fără îndoială, arta aparține spiritului împreună cu religia și filosofia (de care diferă numai prin formele sale) dată fiind — și la Hegel — „opinia curentă că sarcina și scopul artei ar fi să înfățișeze simțurilor, simțirii și însuflețirii noastre tot ceea ce are loc în spiritul omenesc“. [20]

În secolul al XIX-lea Gottfried Semper anticipă înțelegerea artei ca istorie a spiritului *(Geistesgeschichte)*. Și dacă Semper surprinde principiile procesului creator în materialul folosit de artist, în tehnica muncii și finalitatea ei, cu Max Dvorak istoria artei devine o istorie a spiritului, unde arta e considerată cea mai înaltă și mai diferențiată formă de expresie a valorilor spirituale a unei epoci, nu numai un document al vieții intelectuale...

---

*) prima lege a picturii (la Se He)

20 G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 52

III

1

Arta ca mod de formare (poiein)

Spre deosebire de filosofie și știință (în accepția ei teoretică) arta nu e, însă, un mijloc de a atinge „spiritualitatea pură“, cum gîndea Ravaisson. Literatura, muzica, artele în genere sînt „cel mai sensibil domeniu în care fenomenele spirituale devin observabile într-o formă reală“, chiar la abstracționiști. [21] Întotdeauna, indiferent de materialul în care artistul încarnează ideile și sentimentele sale, opera obține un sens artistic, aparține — deci — artei, doar în măsura în care — cu mijloacele ei — reușește să dea, în materia diferitelor arte, o formă sensibilă gîndirii sale.

Dar gîndirii artistice îi sînt accesibile numai acele aspecte și fenomene ale realității a căror esență interioară poate fi exprimată în forme sensibile. „Artistul nu trebuie să plăsmuiască în forma exclusiv spirituală a gîndirii, ci — raportîndu-se la un material sensibil și în elementul acestuia“. [22] Arta nu e gîndire pură care creează în dezvoltarea sa liberă fără să aibă nevoie de forme materiale de exprimare. Ea „pune pentru ochi și urechi în evidență spiritualul în forma nemijlocită a existenței concrete“ (Hegel). Conținutul spiritual e aci în mod nemijlocit senzorial-perceptibil. Arta nu pleacă de la spiritul pur, ci mai degrabă ea se ridică de la elementul sensibil inform, primordial, la formă, și întreaga ei semnificație e deschisă pe această cale.

Spre deosebire de celelalte forme ale activității spirituale ce aparțin noosferei, arta se întoarce din nou la materie, organizează materia. Arta e o formă de existență a spiritului în materia sensibilă. Nu există artă fără ma-

---

21 Kandinski, *Uber das Geistige in der Kunst (Spiritualul în artă)*, Bern, 1970, p. 41

22 G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 289

terie, fără corpul pe care activitatea artistică şi-l apropie în cursul unei îndelungi lupte încununate de succes cu materia. Aşa se explică aci unitatea şi indivizibilitatea, care la sfîrşitul procesului de formare subsistă între opera de artă şi materia ei. Opera de artă realizată de fapt nu e altceva decît propria sa materie, şi nu se distinge de ea. Opera e însăşi materia formată, aşa după cum formarea operei de artă nu e altceva decît formarea materiei sale. [23]

Aşa se explică ideea că „ceea ce este spiritual în artă este materia, şi ceea ce este material este spiritual“ [24]. Apariția artei se leagă de capacitatea unică a omului de a da o formă spiritualizată materiei şi o formă materială spiritului.

Arta e, astfel, spiritul în afară de sine, spiritul care se obiectivează pe sine, spiritul care devine sensibil (deşi filosofic vorbind — *nu numai* spiritul apare în artă sensibilizat, ci sensibilul însuşi redevine — prin spirit — sensibil în ea). Arta — ca funcție spirituală — posedă o forță organică proprie, creatoare de forme (sau formativă), în măsura în care — în cuvînt, sunet, gest, culoare etc. — gîndirea artistică se „formifică“ aşa-zicînd, se face formă. Astfel, forma stabileşte în fond arta ca fenomen, ca expresie exterioară a unui cîmp spiritual capabil să subsiste sau să se comunice şi în afară de ea, în sfera difuziunii ei spirituale.

Această concepție a artei ca „formă“ defineşte esența specifică a artei (ca formă determinată în ansamblul creației spirituale a omului) avînd locul ei propriu în noosferă.

Nu poate fi vorba aici de concepție formalistă a artei. Dacă prin „formativitate“ înțelegem o activitate în care omul întreg — gîndire, moralitate, artisticitate — rînd pe rînd, se specifică în a inventa forme proprii, e vorba aci de un univers fizic de materie formată, în care orice

---

23 L. Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*, p. 33—34

24 J. C. Piguet, *De l'esthétikue à la Metaphysique*, Le Hague, 1959, p. 93

proiect operativ s-a rezolvat într-un „mod de formare“, care dă operei consistență organică, aspectul de „lucru“ și nu de model abstract.

Definind arta *formare per formare*, Pareyson încearcă să delimiteze cadrul operativității artistice, în care formarea unui obiect nu devine pretext și suport pentru un scop în afară de acest obiect. În artă se formează *proprio per far* (tocmai pentru a face). Așa încît, variatele elemente cărora li se dă formă să fie puse în valoare și făcute accesibile (utilizabile, interpretabile și judecabile) ca obiect format. O concepție a artei ca *fare (fare concreto, empirico, febrile)* — într-un context de elemente materiale și tehnice (înțelegînd arta ca formare) — nu poate ignora *fizicitatea*: Iluzia croceană a unei figurații a interiorului a cărui exteriorizare fizică n-ar fi decît o schimbare accesorie, ar lăsa neexplorată una din zonele cele mai bogate și mai fecunde ale lumii creative.[25]

Definită de modul irepetabil și personal al formării sale, arta își relevă geneza și esența specifică.

Definiția artei ca „pură formativitate“ (Pareyson) ar putea genera, s-a observat, echivocuri. Dar orice prezumție de steril formalism cade cînd ne referim la un concept al artei ca organism, lucru structurat, care ca atare conduce la unitate elemente ce pot fi sentimente, gîndiri, realități fizice etc. Coordonate de un act ce tinde la armonia acelei coordonări, dar care procedează după legi pe care opera însăși le postulează și le relevă în facerea ei *(nel suo farsi)*[26] — aceste elemente definesc în fond arta în esența ei. Astfel, *formare per formare*, s-a spus, nu semnifică *formare il nulla*. Forma — un moment determinat al unui act de figurare — e aci în fond un act de configurare. Astfel, arta e o formă de organizare a materiei avîndu-și originea în infinitatea gîndirii care se obiectivează ca act, în limitele creației sale *(nella limitezza del fare)*, prin ceea ce s-a numit actul de a gîndi prin a

---

25 Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 13
26 *Ibid.*, p. 12

face *(atto del pensare nel fare)* [27]. Aici a gîndi = a face, a făuri. Căci arta nu trebuie să se piardă într-un *astratto pensare,* nici într-un *fenomenico fare,* s-a spus ; ci să dea loc încorporării în sensibil a unui sens care se verifică în opera creată de artist. Astfel, forma, — prin formă înțelegînd aci tot ceea ce devine sensibil în materia operei (linii, suprafețe, volume, gesturi etc. în diferitele arte) — este produsul unui mod de formare propriu artei : a forma, aci, înseamnă a crea...

2

Arta în poesferă

Definind acest mod de formare ca mod de a face, a crea, prin conceptul de *poiein,* grecii vechi defineau în fond arta în genere. Înțelegînd prin *poiein* acțiunea de a făuri, de a crea, a clădi ceva ce rămîne și are viață în sine, a compune opere poetice — arta este *ab initio* un produs al lui *poiein.*

De aci perspectiva de a încadra arta în diviziunea formelor generale ale gîndirii și activității umane, ca o formă a creației definită prin *poiein.*

Deja Aristotel, în *Metafizica* sa (VI, 1) distinge trei forme de activități diferite, ca activități principale ale omului : 1) aceea de a ști *(theorein),* 2) aceea de a acționa *(prattein)* și 3) aceea de a făuri *(poiein).* Activitatea de a ști e reglată de știință, aceea de a acționa de prudență, aceea de a făuri de artă. Astfel, creația artistică — înainte de toate, un fenomen al spiritului (ca și activitatea morală și cea științifică) — se desparte în același timp de domeniul teoriei și al acțiunii *(praktón),* ca un domeniu al făuririi *(poietón),* în opoziție cu acțiunea în sens practic, *poiein* definind acțiunea producătoare, privită în raport cu lucrul produs, cu opera în sine.

La fel, evul mediu distinge domeniul *agibile* (al acțiunii) de domeniul *factibile* (al făuririi). A acționa e a

---

27 Franco Miele, *Teoria e storia dell'estetica,* Roma, 1965, p. 109

desfăşura o activitate a cărei realizare se săvîrşeşte în interiorul facultăţii în exerciţiu. A făuri e a transforma o materie exterioară funcţiei psihice respective.[28] În timp ce ştiinţa se mişcă în sfera abstracţiunilor pure (ca activitate imanentă privind demonstrarea adevărurilor universale şi necesare), iar acţiunea se referă la lumea realităţilor contingente şi singulare, activitatea poetică se încheie în opere particulare exterioare, şi ea nu se mai prezintă ca o acţiune tranzitivă ci ordonată unui scop sieşi suficient, care e opera însăşi.

Gîndirea modernă reluînd — în alţi termeni — această distincţie, concepe activitatea umană pe planuri multiple. Ea poate fi de ordin tehnic, de ordin moral, de ordin estetic (aci : artistic). Activitatea tehnică întruneşte ansamblul creaţiilor ştiinţei aplicate, a realizărilor industriale. Activitatea morală priveşte conduita, arta de a trăi şi distinge binele de rău, atît pe plan personal cît şi pe plan istoric. Iar activitatea artistică se traduce prin crearea de opere care n-au un uzaj tehnic sau un scop utilitar, şi pot fi generic numite *poiesis*. E vorba de acţiuni în morală, de invenţii în tehnică, de opere (creaţii) în artă[29], la baza distincţiei artei de celelalte forme ale activităţii umane stînd şi aci conceptul de *poiein*, în accepţia sa etimologică largă privind arta în genere...

Dacă medievalii, în epoca romanică, fac o distincţie între *artes dictamini* sau *artes dictandi, artes praedicandi* (oratoria şi proza epistolară) şi *artes poeticae* (privind mai ales poezia), deja aci pictura era privită ca o formă de poezie, ca un lucru făcut şi accesibil simţurilor după facerea lui. Augustin grupa artele în *practice* (al căror scop e acţiunea, nu o lucrare) şi *poetice* (productive în genere, mecanice sau creatoare). Artele nu sînt într-un fel oarecare decît poezii reale *(poesie in un certo modo reali)* la Vico.[30] Poezie sau creaţie nu sînt, la Valéry, decît unul şi acelaşi lucru.

---

28 E. Bruyne, *op. cit.*, p. 318

29 L. Meynard, *Cours de philosophie, Esthétique*, Paris, 1961, p. 16—17

30 Giambatista Vico, *Antologia*, Verona, 1942, p. 165

În vremea noastră ideea revine la Heidegger, după care esența artei fiind „situarea în operă a adevărului exprimat poetic *(gedichtet* — de la *dichten = poiein* = a compune, a făuri, a inventa) — toată arta este în esență poezie *(Alle Kunst ist... im Wesen Dichtung)*. Orice operă de artă emană dintr-o viziune poetică, proiect, schiță *(Entwurf)*. Și — dacă toate genurile artei sînt în esență Poezie, atunci Poezia trebuie să se găsească în pictură, în arhitectură, în muzică. Astfel distingem poezia în sensul strict al cuvîntului (opera verbală) și Poezia în sens larg. Heidegger numea prima *die Poesie,* iar cea de a doua *die Dichtung*. Poezia în sensul strict nu e decît una din speciile Poeziei în sensul larg. Poezia în sens larg este „expresia ființei în viziune". Această expresie se încarnează în maniere diferite în piatră, lemn, sunet. Poezia în sensul strict *(die Poesie)* este de asemenea o expresie a ființei, dar o expresie prin cuvinte. Fiecare gen de artă este — în maniera sa — Poezie. Astfel, Poezia în sens larg se referă la toate genurile artei. [31]

Există, astfel, poezie în orice artă, cum scria Maritain. Opera de artă implică un element poetic (de creație nouă), un substrat, un mobil poetic, creator. Prin poezie înțelegînd *art de faire,* „poezia ține sub influența ei, prin raze drepte sau oblice, toate celelalte arte" (Pierre Jean Jouve). Poezia se bazează pe puterea secretă a cuvîntului de a crea lucrul. Astfel, poezia e un corp organic al sensului, o construcție aproape biologică de semnificații noi, creată prin forța originară a unui spirit pe căi numeroase și diferite. Astfel ea se referă la toate artele...

Astfel, arhitectura devine artă „prin transfer spre poezie", la Goethe. Spre a deveni tocmai artă în gradul suprem, în scopul ei cel mai înalt, ea trebuie să devină poezie *(muss die Baukunst Dichtung werden),* scria Goethe în *Baukunst* (1795). Pornind de la faptul că e opera unui artist creator, orice operă plastică include în sine o sem-

---

31 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes (Originea operei de artă),* Stuttgart, 1960, p. 82 sq.

nificaţie poetică.[32] Poezia nu este, în fapt, apanajul exclusiv al unui gen literar. Nu numai în sensul că o stare de spirit caracteristică unui anume moment al procesului de creaţie artistică în genere se iveşte şi în artele plastice şi în muzică. Iar ceea ce s-a numit principiul poetizării se relevă la Beethoven, Schumann, Liszt etc. Ci şi în sensul că — prin însăşi modalitatea ei de a crea „anumite esenţe care au o existenţă obiectivă" (Adorno), ca ansamblu organizat de sunete semnificante, avînd structura sa concretă, muzica este şi ea „poezie".

Astfel, toate artele frumoase sînt diferite specii de poezie, acelaşi spirit uman vorbind minţii prin intermediul operelor create de el. În acest sens, *poiesis* e nu numai arta de a scrie versuri, ci arta în genere...

Astfel, gîndirea modernă coincide — într-un sens — cu modul de a privi arta la greci. Dacă „*genus*-ul artei a fost şi rămîne incontestabil activitatea creatoare (făuritoare) conştientă a omului", cum admit exegeţii marxişti[33], voinţa de a crea, de a produce (*ca modus operandi* al artei) distinge în fond arta în ansamblul noosferei de restul componentelor ei.

De aici perspectiva înglobării artei — ca totalitate a produselor sale — în cadrul unei sfere distincte, pe care am numi-o cu un cuvînt *poesfera.*

3

Structura poesferei

Oricare ar fi natura şi scopurile ei nemijlocite, prin corelaţia ei strînsă, în ambianţa spirituală a omului, cu tot ceea ce conţine în ea ca substanţă spirituală, arta aparţine evident noosferei. Ca operă a spiritului, ea se împleteşte în mod strîns cu domeniul cunoaşterii (al teoriei) ; un factor comun uneşte în fond arta de filosofie şi ştiinţă (în ac-

---

32 S. Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, Paris, 1936, p. 11—18

33 Vl. Tatarkiewicz, *Definiţia iskusstva*, *„Voprosî filosofii"*, 1973, nr. 5, p. 70

cepția ei teoretică), după cum în același timp, într-o strînsă conexiune cu viața, ea se leagă de *praxis*.

Dar arta se distinge, în această sferă, 1) de teorie ca și 2) de praxis.

1) Ca produs al lui *poiein*, arta are acea „structură poetică senzorială" (Marx), prin care ea devine materială, — sensibilă, în sensul că — operînd asupra unei materii — reifică forțele spirituale ale omului. Artistul gîndește în cuvînt, sunet, piatră, în forme vii, în forme concrete, într-o operă corporală, spațio-temporală, care include apariția unui anume produs, necesar, mijlocit, realizînd într-un obiect exterior *(un novum,* care nu exista în lumea reală) activitatea interioară a spiritului. Arta e spiritul care dezvoltîndu-se în forma activității creatoare, produce depășind modul unui enunț teoretic. Arta e spiritul care se exprimă în sensibil, creația sa în forme sensibile. Dacă ceea ce face interesul, splendoarea ei este partea vieții spirituale pe care ne-o comunică artistul, a vieții sale conștiente, desigur nu e vorba în artă de produse ale spiritului ca esențe ideale etc. Prin însăși natura sa, concepută grație talentului unui artist (care e capacitatea sa creatoare), arta apare în vederea unui scop, creația de o formă organizată, a unei existențe reale, obiective, care e însăși opera. Ajungem, astfel, la o înțelegere generală a formelor artei ca „forme raționale obiective" (Marx), ca forme obiective ale gîndirii sau forme supreme ale spiritului, la nivelul ideii de a crea *(poiein)*.

Dacă arta consistă în a face nu un act moral ci un lucru, o operă, a crea un obiect, arta trebuie să fie referită (inclusă) cu necesitate în creație și nu în acțiune.[34] Străbătută de spirit, în sensul în care ea își datorează — ca orice activitate a spiritului — energia ei unității esențiale a spiritului uman, oricare ar fi natura și țelurile ei nemijlocite, arta ocupă în domeniul spiritualului, deci, sfera ei proprie (a) în raport cu știința (sau teoria), fiindcă ea are ca scop să realizeze un produs, o operă

---

34 Aristotel, *Ethica Nicomahică,* VI, 5, 1140 a

exterioară artistului și (b) în raport cu practica *(praxis)*, care are în realitate un înțeles mult mai larg : reprezintă activitatea omenească în genere, cîteodată acțiunile care nu se traduc printr-un proces exterior, ci au un caracter imanent *(eupraxia)*. [35]

Dezvoltîndu-se în artă nu în forma sa pură, în forma gîndirii (ca în teorie) sau a acțiunii (ca în praxis), spiritul oferă un produs care — deși spiritual în esență — se materializează ca și un produs tehnic.

Ca produs al lui *poiein*, arta nu este artă fără a fi totodată un produs tehnic și a aparține — pe acest plan — tehnosferei. Dar, prin dualitatea ei existențială *(cosa mentale* și *cosa materiale)*, exteriorizare a unui conținut interior, arta ocupă în același timp în tehnosferă (ca o componentă a acesteia) o sferă distinctă prin însăși esența ei.

Privind sfera ca o formă a unității și simbol al totalității (al unor unități virtuale sau totalități formînd clase, modele, pe care le numim paradigme), prin geneza ei, arta ocupă un spațiu paradigmatic propriu, o sferă distinctă, sfera lui *poiein (poetica sphaera)*, deosebită deopotrivă în tehnosferă și noosferă.

Prin însăși natura acestui act creator *(poiein)*, mijloacele materiale ale artei (subordonate unor țeluri spirituale, exteriorizării unui conținut interior) produc ceva ce nu e nici gîndire pură, nici materie pură, ci un racord între material și spiritual. Tocmai în baza acestui racord, arta s-ar prezenta, așadar, ca o „mulțime compusă dintr-o infinitate de elemente material-spirituale“. [36] Acest racord între spiritual și elementele materiale (care aici se unifică, se identifică) determină arta, natura ei dublă, amfibie, dualitatea de planuri constitutive care o susțin. Prin acest racord arta se distinge pe sine în sfera ei logică. Dacă „spiritualul în stare pură“ e posibil doar în straturile superioare ale domeniului ce se profilează

---

35 *Ibid.* VI, 5 1140 b 6
36 Gh. Achiței, *Ce se va întîmpla mîine ?* București, 1972, p. 191

deasupra celui material, iar materialul „în stare pură“ nu mai e material ci materie și, cum scriu gînditorii marxiști, „materialul cunoaște diferite straturi unde se prezintă doar mai pregnant spiritualizat“ [37], — această spiritualizare a materiei, ținînd de condiția noematică a artei, devine o particularitate a ei. Definind mai precis sfera artei în raport cu celelalte manifestări ale spiritului omenesc, prin separarea celor trei tulpini care cresc din aceeași rădăcină comună, ea apare ca artă prin calitățile ei exterioare sensibile, ca un produs senzorial ce aparține și ordinei materiale și ordinei spirituale prin faptul că activitatea artistică e o sinteză a principalelor tipuri de activitate umană, ca un mod specific de a *produce* al omului, îmbinînd și *cunoașterea* și *acțiunea*.

Privind, la rîndul ei, zona conexiunii celor două sisteme (respectiv tehnosfera și noosfera) ca un sistem simbolic de aceeași formă înglobînd acest spațiu paradigmatic, arta în totalitatea ei constituie, deci, o sferă distinctă prin însăși natura ei dublă, amfibie. Materialele artei (piatră, bronz, culori, sunete, cuvinte etc.) sînt folosite pentru a crea forme care — în raport cu finalitatea proprie artei — generează o dimensiune spirituală de existență. Ceea ce relevă specificitatea absolută a artei și — în același timp — relativa ei autonomie în cadrul noosferei — e tocmai această dimensiune a spiritului devenit sensibil în creația sa. Și dacă spiritul devine aci o funcție a corpului iar corpul o haină a spiritului, în sens goethean, în ea transpare gîndirea. Adîncimea, înălțimea gîndirii (deci dimensiuni spirituale mai largi), acel halo spiritual ce-o învăluie de pretutindeni, o umbră albă în eternitate, aceasta separă creația artistică de produsele tehnicii, ca expresie a unui potențial noogen inerent artei.

Cert, dacă „și cartea și tabloul, partitura muzicală, orice bun de consum, aparatura științifică, sînt obiecte transmițătoare, în grade diferite, de spiritual“; operează aci un anume dozaj cantitativ. Dar aci nu criteriul can-

---

37 *Ibid.*, p. 190

tității decide ci însăși natura acestei relații dintre cele două planuri în joc. Mai presus de integrarea cantitativă (în sensul în care „firește, unele cum ar fi producția, apar mult mai integrate în material și mai puțin în spiritual, altele, de pildă, știința, arta, apar mai mult integrate în spiritual"), operează aci atributele esențiale ale artei, *generatoare* de spiritual în forme specifice care — în diversitatea lor — sub raport teoretic, permit integrarea produselor ei în aceeași sferă.

De aci structura poesferei privind — la acest nivel — în totalitatea ei arta, nu un conglomerat de unități eterogene.

PREMISE

„Orice știință e în căutarea unor principii și cauze privitoare la fiecare din lucrurile ce intră în domeniul ei".

Aristotel

I

1

Poesfera în raport cu tehnosfera și noosfera

Analiza structurii poesferei permite, la nivelul comun tuturor formelor artei, identificarea produselor sale în existența lor obiectivă. Aceasta e una din cele dintîi și mai importante concluzii care — plecînd de aci — privesc arta în genere.

Ce reprezintă, în fond, această sferă ? Care sînt elementele ei distinctive în raport cu tehnosfera și noosfera ? Mai exact, ce separă arta în totalitatea ei ca parte integrantă a poesferei ?

Dacă „la artă se referă numai ceea ce are o semnificație transcendentă, și rămîne în afara frontierelor ei tot ce n-are această semnificație"[1], parte integrantă a noosferei, arta se separă de tehnosferă, deși — pînă la un punct — se leagă de ea. Ea aparține pe un plan contingent tehnosferei ; dar prin transcendența ei se situează — alături de cele mai subtile produse ale spiritului — la cel mai înalt nivel al noosferei. Dualitatea artei, apartenența ei, și ordinei materiale și spirituale, îi conferă o nouă dimensiune, în virtutea căreia se transferă în alt plan ontic, în alt sistem.

Ca un sistem în același timp simplu, firesc — un sistem topologic axat pe însușirile calitative ale obiectelor sale (întrucît ordonarea lor în acest sistem corespunde unității reale a artei, fiecare componentă a poesferei

1 Vl. Tatarkiewicz, *Definițiea iskusstva*, op. cit., p. 75

avînd însuşirile generale ale întregului şi viceversa) — acest sistem înglobînd în mod logic arta, sfera ei logică apare ca un pandant al sferei ontologice, ca o sferă distinctă a existenţei.

A izola arta, sub raport teoretic, în sfera ei proprie nu înseamnă decît a recunoaşte, deci, ordinea care este a sa, înţelegînd că însăşi sfera ei nu e decît produsul acestei ordini pe care ştiinţa — oglindind-o — o pune în varietatea infinită a faptelor, fenomenelor şi obiectelor ei.

Nu e vorba aci de un sistem ermetic şi finit de elemente (categorii). Un ermetism absolut şi un final dogmatic nu pot fi posibile într-un sistem consecvent dialectic. Ci — admiţînd *ab initio* caracterul deschis (nu metafizic, finit) al evoluţiei artei, perspectiva ei de permanentă schimbare şi modificare, diversitatea neîntreruptă de forme şi genuri noi — poesfera e un sistem elastic, deschis, capabil de a îmbrăţişa în ansamblu experienţa artistică a omenirii, inclusiv experienţa contemporană.

Aceasta în primul rînd în sensul că ea — privind aci ceea ce numea Lévy-Strauss „sistemul relaţional latent în obiect", definind într-un sens însăşi structura artei (care reproduce în mare structura intimă a operei) — nu izolează arta în sfera ei logică. Ci — ca un sistem privind toate artele într-un ansamblu, stabilind unitatea în diversitatea lor — nu exclude un tip general al relaţiilor esenţiale înlăuntrul sistemului ca şi în afara lui.

Pe de o parte, înlăuntrul lui, acest sistem, avînd — la rîndul său — ca subsisteme, domenii sau zone structural-funcţionale diferenţiate, se comportă ca un sistem unitar, alcătuit din subsisteme legate prin relaţii structurale şi funcţionale de interdependenţă şi interacţiune — atît între ele cît şi cu întregul sistem — infinit variabile. Pe de altă parte, ca ansamblu unitar sau complex de elemente şi relaţii între ele, în afara lui, acest sistem se află el însuşi într-o conexiune diversă şi reciprocă cu tehnosfera şi noosfera, ca sisteme vecine sau înrudite. A distinge — sub raport teoretic — produsele artei de produsele tehnicii, ca şi de *theorein* şi *praxis,* nu înseamnă

a le izola în mod absolut, metafizic, ci a le delimita din punct de vedere logic prin elemente care le definesc și prin care aparțin unei sfere distincte.

Ca activitate spirituală a omului, însă, arta nu e izolată în această sferă. Ea comunică în mod nemijlocit cu celelalte „forme generale ale gîndirii și activității umane" — ca „orice gîndire *(dianoia)* practică, poetică, teoretică"[2] — în unitatea de ansamblu a noosferei. După cum ea comunică, în accepția actuală a conceptelor, la alt nivel, cu tehnosfera. Considerînd tehnosfera un sistem de formă sferică și noosfera alt sistem de aceeași formă, ele comunică în artă la locul geometric al conexiunii celor două sisteme — în acest loc — interpenetrabile. Nu există punți de demarcație netă între poesferă și tehnosferă (ele se intersectează necontenit, dialectic, de la o artă la alta, din epocă în epocă) ; după cum nu există limite apriorice, absolut determinabile, între poesferă și noosferă. Prin însăși natura artei și produselor sale, sferele lor de acțiune se întretaie. Această sferă n-are, nici ea, hotarele fixe, precis delimitate. Ea trebuie privită dialectic și cu suplețe. Frontiera dintre ele nu poate fi absolutizată. Există un coeficient de relativitate, punți de comunicare între ele — ca și între hidrosferă și atmosferă — dat fiind tocmai caracterul fluid al raporturilor dintre „condiția materială" și „condiția ideală", caracterul biplan al artei, dualitatea ei originară.

Ca sisteme avînd fiecare diferite raporturi de afinitate și de diferență (prin care în același timp se înglobează pe un plan și se smulg parțial — pe alt plan — din tehnosferă), artele — în totalitatea lor — aparțin poesferei prin însușiri care ocupă întreg spațiul ei paradigmatic. Ca un tot unitar veșnic viu și activ, poesfera e un sistem dinamic, deschis și desigur complex prin însăși natura componentelor sale. Unitatea de ansamblu a poesferei, dictată de comportarea întregului, nu trebuie înțeleasă în mod mecanicist, ci în dinamica și evoluția ei, caracteristică în fond artei însăși.

---

2 Aristotel, *Metafizica*, VI, 1.

2

Poesfera în raport cu natura

Noțiunea de artă se încadra chiar la greci în diviziunea formelor generale ale gîndirii și activității umane, ca o formă distinctă a activității spirituale a omului, definită prin poiein. Definind prin *poiein* acțiunea de „a face“, a făuri, a crea, a da viață, deja Aristotel împarte existența în două zone distincte : 1) cele ce sînt prin natură, avîndu-și originea în *physis* și 2) *tehné ontă, poioûmenă,* cele ce rezultă dintr-o facere *(poiésis),* înțeleasă ca un act de creație. Arta *(tehné, poiésis)* fiind facultatea de a produce, de a crea opere care n-au în ele însele principiul lor de activitate, ci în cel care le produce *(Etica Nicomahică,* VI, 4) se definește ca ceva artificial în raport cu natura sau ceea ce corespunde naturii și e natural *(Fizica,* 193 a).

Această particularitate a artei își imprimă pecetea asupra activității artistice ca și asupra creației însăși.

Înțelegînd prin natură actul însuși al creației lucrurilor, în artă omul se afirmă ca natură ; prin el se continuă creația lumii. Astfel, arhitectura e un pandant al naturii și forțelor ei. Casa, templul sînt peștera și vizuina amplificate și înnobilate la scară umană. Creația naturii reînvie în mîna sculptorului. „Formele cresc aci în profunzime, așa cum crește viața“ (Rodin). În pictură florile și stîncile trăiesc ; în muzică își răspund vijeliile...

În acest sens, firește, „operele noastre și mijloacele lor nu diferă de cele ale naturii“ (Claudel). O adevărată operă de artă pune stăpînire pe noi în așa fel încît îl pierdem din vedere pe autor și considerăm creația sa nu ca opera unei personalități izolate ci mai curînd ca produsul naturii impersonale.

Artificială ca act, arta e astfel „naturală“ în sensul că ea creează paralel cu natura și independent de ea o „creație connaturală“ prin aderența ei nemijlocită la sensibil, prin capacitatea ei de a fi, deci, „natură“. Și după Kant, artele pot fi calificate ca atare în măsura în care

ele sînt „natură", tocmai fiindcă între modul de a crea al artei și modul de a opera al naturii există un consens. Marile opere de artă sînt create de oameni după legi adevărate și naturale, deopotrivă cu cele ale operelor naturii. Astfel „aceste înalte opere de artă sînt în același timp cele mai înalte opere ale naturii" (Goethe).

Această idee își are, desigur, explicația sa nu în sensul că arta e un fenomen al naturii. A vedea într-un tablou *la nature elle-même,* cum voia un personaj din *Candide,* e o inepție. Pasărea în zbor a lui Brâncuși a îmbogățit ornitologia, s-a spus, cu o specie deosebită, inventată nu în imperiul biologic ci într-o genială fantezie umană. Opera de artă e un fenomen al naturii în sensul că geniul este el însuși o forță a naturii, *vis quaedam in animo insita et per se valens,* ca și în sensul că „natura fizică a culorilor și a marmorei nu se situiază în afara domeniului picturii și sculpturii". [3] Privind dimensiunile și structura ei proprie, arta are însușiri care o apropie de natură prin faptul că aici spiritul devine „natură", adică se încorporează pe sine în activitatea sa, se obiectivează în opera sa.

Tocmai aici este legea de fier a artei. Ca „un lucru al cărui principiu se află în ființa creatoare, nu în obiectul creat" (Aristotel), arta e un produs de care e capabil doar omul. Ea nu apare fără participarea voinței și conștiinței umane. Astfel arta formează nu din sine pe sine (cum formează natura) ci prin spiritul care „formează" în ea. Definind prin spirit subiectul care o creează, arta are subiectivitatea spiritului uman și obiectivitatea naturii, tocmai fiindcă ea este spiritul care se obiectivează pe sine, spiritul care „formează".

Dar prin însăși spiritualitatea ei, arta „înfățișează ceva opus naturii, ca una care față de dinamismul firii reprezintă produsul activității finaliste a spiritului." [4]

---

3 K. Marx, F. Engels, *Despre artă,* vol. I, București, 1966, p. 72—73

4 Tudor Vianu, *Estetica,* București, 1968, p. 73

Arta opune naturii o „a doua natură“ ale cărei forme și configurații sînt acte ale spiritului. În sensul în care înțelegem prin spirit forma cea mai înaltă de organizare a materiei, arta e o natură umană, fiindcă numai prin om materia atinge acest grad de evoluție spirituală.

De aci o condiție a artei (condiția ei esențială) prin care ea se definește de fapt în raport cu natura.

Înțelegînd prin natură, în accepția lui Marx, „tot ce există obiectiv, deci și societatea“ — concept pe care-l adoptăm, deci, din cauza caracterului său funcțional foarte larg, edificator — ca un concept cu o funcție logică actualizabilă într-un proces infinit — arta opune naturii o „a doua natură“, o „natură artistă“, care lasă să transpară spiritul creator“ [5]. Această natură, creată de spirit și sesizată de spirit, face parte din lumea naturilor spirituale, tocmai fiindcă „prin artă apar acele lucruri a căror formă se găsește în spirit“ (Aristotel). Este exact ceea ce separă în fond arta de natura fizică și o plasează în sfera ei proprie, în ansamblul producției spirituale a omului.

3

Identificarea acestui sistem

Privind arta în sine, în unitatea ei conceptuală ca entitate imanentă, *res ipsa*, și nu ca un principiu imaterial sau ca existență suprasensibilă, ea este în același timp ca existență — sensibilă, și ca esență — inteligibilă, intrînd în analiza de fond a artei și implicit a poesferei. Ca ceva ce acționează asupra simțurilor noastre exterioare, arta transferă această esență în forme sensibile (senzorial-perceptibile) care — ca determinări ale sale — prin racordarea lor în conștiință, duc la recunoașterea esenței în existența sa, privind — în complexitatea ei — arta ca fenomen. Aici esența posedă

5 H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927, p. 459

existența. Esența n-are o existență de sine stătătoare ci în directă relație cu existența.

Această relație privind, la rîndul ei, ceea ce numea Engels „adevărata natură a determinărilor esenței“ *), nu poate fi considerată în afara aparenței. Esența trebuie să apară. Apariția esenței este existența ei, arta ca fenomen.

Dar, plecînd de aci, dacă esența conține în sine aparența, ceea ce apare e reflectarea esenței în fenomen. Această esență se transmite prin forma aplicată materiei, se materializează în ea, se actualizează — filosofic vorbind — în forma, în structura materiei proprii diferitelor arte, în diversitatea de genuri și specii care-o constituie și definesc deci ca fenomen. Dacă, în opoziție cu existența, esența este ceea ce e — aci — opera în sine (mai exact, ceea ce înțelegem noi că este, ideea sa, prin urmare ceea ce învăluie existența sa), esența devine actuală — există — din momentul în care ea apare sau capătă formă în materia artei, în care se afirmă, se obiectivează esența ei.

De aci dubla existență a artei, care este pe un plan ceea ce este în materia ei, iar pe alt plan ceea ce a fost (înainte de a fi) în mintea artistului, filosofic vorbind — în spiritul său, dacă „ceea ce distinge din capul locului pe cel mai prost arhitect de albina cea mai perfectă este faptul că el a construit celula în capul său înainte de a o construi în ceară“. La sfîrșitul muncii se produce un rezultat care, de la început, exista deja în reprezentarea omului, de o manieră ideală, prin urmare (Marx). Fără îndoială, arta există astfel (mai bine zis, este) înainte de a *ex-sista* propriu zis, de a se ivi, de a se isca din *(sistere ex)* mintea artistului. Dar ea nu există de fapt (de o manieră reală) decît din momentul în care esența ei devine existență, a exista însemnînd a fi în sens concret, obiectiv, autentic, deci real pentru altul. A exista, în acest sens, este a fi real pentru o conștiință, prin

*) dacă esența este ceea ce este grație mișcării proprii, infinite a existenței, în sensul în care esența devine existență..., ca o esență care-și trage în sine existența reieșind din forma ei...

opoziție cu a fi în sine. A exista ceva = a-l face real (Hegel) spre a fi obiectul unei afirmări necesare, care-și are justificarea în sine, sau altfel spus, a fi inteligibil și a fi perceput. Arta există din clipa în care artistul oferă percepției noastre opera sa. Aici o esență devine existență, un interior devine exterior...

Avînd, pe de o parte, exterioritatea naturii, pe de alta interioritatea gîndirii, arta realizează unitatea dintre sensibil și inteligibil prin acea fuziune a materialului și spiritualului, care o explică în esența ei. Arta încearcă a găsi deplina coincidență dintre spiritualitate și fizicitate, tocmai fiindcă în ea nu e nimic fizic care să nu fie și spiritual, și nimic spiritual care să nu fie și o prezență fizică. Acel „misterios paralelism psihofizic (bazat pe întrepătrunderea planurilor organic și psihofizic sau a elementelor fizice și psihice) despre care s-a spus că ar fi „o căsătorie“ celebrată în depărtarea veacurilor sau în bezna incognoscibilului“ *) se pune în alți termeni din perspectiva dialectică a artei, privind în același mod dialectic natura însăși (sau „lumea fizică“) opusă ei. Dacă „sensibilul, exterioritatea, în opoziție cu gîndirea care se mișcă în sine însăși, constituie esența naturii“ [6], inteligibilul, interioritatea, în opoziție cu natura, constituie esența artei. Dacă arta învinge orice dualism și conciliază în sine cei doi termeni opuși (natură și spirit), putem vorbi aci de o sinteză a celor două momente, în sensul în care în artă se îmbină naturalețea și spiritualitatea expresiei în materia operei prin care artistul comunică și ni se comunică.

Acest caracter de natură amfibie definește structura proprie a artei (spirituală în esența ei). Fără materie nu există artă, după cum — în același timp — fără esența

---

*) deși arta, înțeleasă ca intuiție, negînd o lume fizică opusă ei, și considerînd-o ca o simplă construcție a intelectului nostru, n-are ce face cu paralelismul substanței cugetătoare și a substanței extinse și n-are de împlinit posibile căsătorii (Benedetto Croce, *Elemente de estetică*, București, 1922, p. 43).

6 K. Marx, F. Engels, *Scrieri din tinerețe*, București, 1968, p. 627

ei spirituală care se manifestă și se conservă în ea (în această materie), arta ar fi un corp tehnic, o producție mașinală. Fiecare artă reprezintă o fuziune armonică a două elemente de natură diferită, unul material și unul ideal, materie și spirit. Aceste două elemente se produc reciproc și se condiționează reciproc. Nici unul din ele nu poate lipsi unde trebuie să apară o operă de artă autentică. Dacă absolutizarea unei anumite laturi duce la idealism (sau vine din idealism), în artă nu putem absolutiza nici materia nici spiritul. Ci numai unitatea acestora (în deplina lor fuziune) dă operei caracterul de artă. Astfel „paralelismul substanței cugetătoare și a substanței extinse" se suprimă în osmoza dintre spiritual și sensibil. Iar dimensiunea sensibilă, materială (care se percepe) și cea inteligibilă (care se pricepe) se unifică în ceea ce gînditorii marxiști numesc „cîmpul spiritual" care se formează între cele două dimensiuni. Acest cîmp spiritual propriu artei, ca un plan de expresie definind sensul operei, structura ei, separă în fond arta de natură — ca și de produsele tehnicii — și o integrează în sfera ei proprie.

II

1

Arta-creație

Dar, mergînd mai departe, dacă are și natura într-un sens „arta" ei (Există și în natură procese artistice, care dirijează creșterea ființelor, mai ales a ființelor vii, le conduc la înflorirea lor, le procură formele proprii de o manieră absolută congeneră aceleia pe care, în ordinea umană, o numim artă" [7]), iar „obiectul artei trece prin același

7. Etienne Souriau, în *Atti del III-o Congresso, ed. cit.*, p. 27—30

proces ca și orice alt produs“ („Consumația nu îndeplinește în genere actul producției decît atunci cînd perfecționează pînă la artă, prin nevoia repetării, capacitatea dezvoltată în primul act al producției“, cum spunea Marx) — există și aici un triumf al meșteșugului care ridică „pînă la artă“ tehnica în genere. Întrebarea e ce distinge deci arta (opera de artă) de orice alt produs uman, dacă arta e artă, adică altceva decît produsul fizicește util (G. Călinescu) și — evident — altceva decît natura ?

Aici nu există un singur răspuns... Dacă însă arta „trebuie să aibă acea unitate, care tocmai o distinge de orice altă manifestare a vieții“ [8] — privind „viața în genere, ca o expresie a activității spirituale, care se concretizează apoi în toate direcțiile, în știință, artă, situații personale“ (Marx) — arta este inclusă într-un act creator care o separă nu numai de natură ci și de celelalte forme ale activității umane, care la rîndul ei e una în esența ei proprie și e multiplă în aspecte și manifestări. Prin însăși natura acestui act creator și a produsului său, arta ocupă un spațiu simbolic unitar și complex, deosebit deopotrivă de *techne* ca și de *praxis* și *theorein,* definind mai precis sfera ei. Activitatea tehnică a spiritului este în artă creație [9] și în gîndirea modernă, care preia astfel achizițiile gîndirii grecești. „Producțiile artistice sînt acelea a căror cauză eficientă se află în creator și nu în obiectul creat“, la Aristotel (*Etica Nicomahică,* 1140 a 9). Această idee revine la Plotin : „Nu subiectul a creat tabloul, ci pictorul“ (*Enneade,* VI, 4, 10). Revine în evul mediu la Cassiodorus (care distinge între „a face“ și „a crea“), la Eotton și Duns Scotus (care susțin dreptul de a fi creator în muzică sau văd în artă o creație *ex nihilo*). În epoca elenistică, Dio Chrysostomul compară pe artist cu Dumnezeu creatorul, o comparație care revine neîn-

---

8 Gh. Achiței, *Ce se va întîmpla mîine ?* București, 1972, p. 190

9 Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique,* Paris, 1925, p. 154

cetat în retorica epocii imperiale [10]. Revine în Renaștere; la Leonardo arta e „fiica naturii, nepoata lui Dumnezeu". Pictorul e *signore e creatore*. Poetul stă alături de *deus opifex,* iar opera sa *(poeticum opus)* alături de *divinus opus mundi.* În concepția epocii, Dumnezeu fiind poetul suprem, iar lumea poemul său (Landino), poetul *non merita nome di Creatore, se non Iddio ed il Poeta* (Tasso) — a crea din nimic *(creare ex nihilo)* fiind o funcție a divinității.

Epoca modernă reia, într-un sens, această idee. Poetul, creator în alt sens decît la antici, *condit* (compune, alcătuiește) *sicut alter Deus* sau *velut alter Deus,* la Scaliger; *configit* (concepe) opera sa, sau creează din nou *(de novo creat)* ca și Dumnezeu *(instar Dei),* la Sarbiewski. Deja în pragul epocii, la Nicolaus de Cusa, arta creează lucruri pe care natura nu le-a creat și care n-ar putea exista fără artă. Artistul creează *(congregat omnia)* cu mintea, imaginația sa *(virtus fingendi* sau *concipiendi),* dînd la iveală ființe noi. *Homo est utique Deus in terris,* la Marsilio Ficino. *Furor poeticus* e, la Giordano Bruno, o prerogativă a artistului, iar opera sa este egală cu creația divină, în tradiția teologică a Renașterii activitatea artistică fiind analoagă actului creator suprem al lui Dumnezeu. Conceptul de creație, în sensul modern, apare însă în secolul XVII în Franța, cu Descartes, „părintele" filosofiei moderne, care dă un sens filosofic creației, și mai ales cu Spinoza, a cărui filosofie va influența iluminismul și materialismul francez din secolul XVIII, ca și gîndirea lui Lessing și Goethe.

De la sensul ei teologic *(creatio ex nihilo),* denunțat de Spinoza *(Ethica)* și de Kant *(Critica rațiunii pure),* ca și de John Locke și David Hume, creația, în sens antropologic, ia o nouă accepție, superioară, în luminism. Omul, — ființa care însumează și organizează elementele, energiile și formele de viață ale tuturor regnurilor — el, „fiul tuturor elementelor și ființelor, suma cea mai aleasă și în același timp eflorescența întregei creațiuni

---

10 Tudor Vianu, *Estetica,* București, 1968, p. 173

terestre, «regentul» pămîntului și al doilea creator după Creatorul Suprem — e «creatura centrală», în care este imprimată însăși imaginea Creatorului acestui pămînt, așa cum el poate fi văzut în lumea noastră. Dominînd natura, el o cultivă și o înnobilează, omul menține tinerețea naturii și introduce în cuprinsul ei noi valori" (Buffon). Ceea ce acțiunea divină era în domeniul naturii, acțiunea umană e în domeniul istoriei, la Vico ; noua definiție a poeziei („creație a umanității în copilăria ei") vizînd capacitatea creatoare a omului ca o participare lăuntrică a gîndirii la modul de a fi al existenței, ca o gîndire poetică, creatoare ea însăși.

Concepția modernă despre artă se naște din afirmarea autonomiei omului ce-și construiește „lumea" sa și autonomia sa, în luminism. Din acest curent derivă concepția modernă despre artă, pornind de la Rousseau, trecînd prin revoluția franceză, prin filosofia clasică germană, reprezentată de Kant, Fichte, Schelling și Hegel. Concepția despre artă-creație e dezvoltată de Goethe, după care artistul trebuie să întemeieze în natură propriul său imperiu, să creeze, pornind de la ea, o a doua natură. Această concepție despre artă se leagă — și ea — de luminism. În luminism (de la Rousseau și Vico, pînă la Herder, Schiller și Goethe) — omul este făptura cea mai înzestrată din sînul naturii, capacitatea sa de autoperfecționare și de transformare a mediului ambiant conferindu-i dreptul firesc de „stăpîn al lumii pe care a creat-o".[11] Viziunea raționalizatoare, dogmatică a artei, începe să fie abandonată în avantajul unor factori mai complecși care stau la baza procesului de creație.[12] Statutul specific al creației, bazat pe fantezia creatoare (imaginație) obține un credit mai larg. Originalitatea creației capătă un sens nou.

---

11 Romul Munteanu, *Cultura europeană în epoca luminilor*, București, 1974, p. 191

12 *Ibid.*, p. 202

2

Noua accepție a creației

În filosofia lui Kant, imaginația creatoare, capacitatea de a crea ceva nou *(Einbildungskraft)*, de o excepțională importanță [13], devine o funcție a geniului. În noua accepție (antropologică) a creației — care explică acea „cotitură copernicană", cum o privește Kant însuși, „revoluția prometeică" în concepția sa despre om, la Kant și după Kant, încolțește ideea activității spirituale absolut originale a subiectului creator. Conceptul de creație își asumă o valoare, o semnificație nouă. Abolind dualismul între eu și non-eu, între gîndire și existență, între Dumnezeu și lume, atribuind spiritului o activitate creatoare, urmașii lui Kant concep actul creației ca un proces continuu și permanent. Activitatea creatoare a spiritului (eul, absolutul) nu mai e producerea unei realități alta decît el, ci infinita dezvoltare a sa însăși. Punctul de plecare îl constituie Fichte, pentru care „eul absolut" e în ultimă instanță „acțiunea creatoare". Convins că activitatea filosofiei însemna în orice condiții o reflecție a omului asupra obiectului, o victorie a personalității, Fichte dă o nouă extensiune conceptului, influențînd evoluția-i ulterioară în filosofia lui Schelling, Hegel etc.

Întorsătura anunțată de Kant, prin *Critica puterii de judecare* (care angaja și pe Goethe) duce la viziunea romantică a artei, pe o linie. Romantismul atribuie o activitate creatoare artistului, care în opera sa se manifestă pe sine și se exprimă pe sine, se contemplă pe sine însuși în ea. Ideea artei-creație la Delacroix (prin Madame de Staël), apoi Baudelaire (care reia teza centrală a lui Goethe, a creării de către artist a celei de a doua naturi), trece prin Hegel. Spiritul este în esență actul de a se crea el însuși pe sine și de a-și manifesta, deci, esența sa. Subiectul recunoaște în obiect propria sa operă, crea-

---

13 A. A. Bazhenova, *The Creative Proces and Typification*, in *Marxist-leninist Aesthetics and the Art*, Moscow, 1980, p. 240-241

ția sa. Prin opera de artă el își exprimă conștiința pe care o are despre el însuși.

În continuitatea dintre umanismul kantian-fichtean și cel marxist, pe altă linie (în *Fundamentul doctrinei științei,* la Fichte activitatea creatoare a omului, creația eului e *primum muovens* al existenței umane ca proces) — pentru Marx istoria artei nu este istoria *conștiinței de sine,* cum credea Hegel, ci istoria *creării de sine.* Recunoașterea acestui caracter specific al creației artistice (dacă romantismul a denaturat această idee, ștergînd hotarul dintre eu și non-eu, dintre vis și viață sau realitate) impune noua concepție net post-romantică, a artei ca a doua realitate, cu Fiedler (principiul producerii realității), sau Hanslick : Imaginația plastică sau fraza muzicală nu sînt echivalentul unui conținut deja trăit, ci sînt un nou conținut, o realitate originală, o nouă dimensiune a ființei. Expresia artistică este creatoare în sensul real, — nu numai ideal. [14]

3

Corolar

În ciuda pozitivismului, conceptul de creație supraviețuiește în epoca noastră. La Bergson, elanul vital care străbate întreaga creație, atinge în om punctul cel mai înalt al evoluției sale. [15] Inventivitatea e trăsătura lui esențială. Pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei vitale, el întrunește cea mai mare mobilitate și cea mai întinsă libertate inventivă ; în artă elanul vital consistă, deci, într-o exigență a creației. „Arta considerată drept creație și creația drept faptă", la Croce, devine o construcție a propriului său obiect, realizarea care se are pe sine ca obiect : „Fiindcă arta nu *reproduce* niciodată ceva *existent,* ci *produce* mereu ceva *nou,* alcătuiește o nouă situație spirituală și de aceea... este creație" *(Nuovi Saggi di Este-*

---

14 G. M.-Tagliabue, *op. cit.,* vol. I, p. 84
15 H. Bergson, *L'évolution créatrice,* Paris, 1907, p. 285

tica). H. Read vede în artă expresia sublimă a creativității. Ş.a.m.d... Problema artei este, în secolul nostru, înainte de toate, problema creației. Secolul XX configurează o perioadă cînd, în artă, accentul cade asupra creației, care subsumează funcțiunii sale dominante și noțiunea de operă.

Reflecția asupra artei, asupra problemelor ei esențiale (valoare, existență, creație) — arta fiind spiritul uman în activitatea sa cea mai nemijlocit spontană și creatoare — pleacă de aici. Problema creației apare, din acest moment, pe primul plan. Odată cu veacul nostru „creativist" și dinamic, termenii relației și-au inversat ponderea funcțională. Există cu mult mai accentuat elanul creației, adesea hipostaziat... În atîtea curente ale veacului nostru există indicii ce „lasă adînc întipărite în ele gestul creației, precum și ideea nouă, care călăuzeşte acest gest". Exegeții văd aci „expresia uneia din veleitățile înnoitoare ale veacului nostru, care face adesea să se străvadă tendința amintită mai sus". [16]

III

1

Premisele unei noi abordări științifice a artei

Această tendință stă, în fond, la baza metapoeticii, ca o premisă a înțelegerii artei ca o formă a creației, identificabilă în știința sa proprie. Ideea artei-creație e, astăzi, comună tuturor cercurilor. Vocația demiurgică a omului își află în artă expresia ei predilectă ca un aspect obiectiv integrant al culturii și civilizației. Dacă „și după demolarea ei laic-raționalistă, romantică, presupunerea cu privire la „demiurg" supraviețuiește într-o mai firească accepțiune a sa" [17], ideea artei-creație

16 Edgar Panu, *Arta și umanul,* București, 1974, p. 167-168
17 Ion Ianoși, *Estetica,* București, 1978, p. 69

își află o nouă justificare în această accepțiune. Deși nu mai e vorba aci de demiurgul sau meșteșugarul divin (din filosofia lui Platon), adevăratul artist care (asemeni meșteșugarului divin, creator al lumii și al ființelor vii) a creat „cetăți și state" (Pope) desfășoară o activitate demiurgică, creatoare. Creativitatea artistică devenind prototipul oricărui efort uman care poate fi numit creator, în timpurile moderne mai ales se afirmă ideea că esența artei este creația. Opera de artă — fie că e vorba de o operă picturală sau de o operă muzicală — trimite totdeauna la creație ; aceasta nu poate, din parte-i, să existe fără a fi creată, în sensul laic al creației înțelegînd prin ea acțiunea de a produce, prin combinarea originală a elementelor existente, creația artistică...

Conceptul de creație, în sensul de plăsmuire demiurgică a unei entități din neant, de origine teologică, — azi contestat, — cedează unui concept mai liber, mai larg, în accepția sa antropologică. Spre deosebire de o perioadă mai veche (în care creația era limitată la artă sau cel mult la știință) în această accepție azi aceeași idee include nu numai arta, ci tot ce „face" omul în general, toate produsele muncii lui, inclusiv activitatea sa practică, extinsă mai ales ca o forță exprimînd cel mai bine natura umană și modul său autentic de a fi în lume.

Astfel, încă în Renaștere, omul devine „propriul său sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai" (Pico della Mirandola), creatorul destinului său. „Crearea omului de către sine însuși", ca rezultat al propriei sale munci [18] ce-i conferă statutul de suveran al universului, ceea ce numea Engels „măreția și splendoarea lui", e — în gîndirea marxistă — o idee ce-și are adînci izvoare în Renaștere. Această idee o întîlnim și la Hegel, ca o formă a acțiunii independente a omului („opera de artă vie", momentul *abstract* al *corporalității* vii a Esenței".) [19] Marx,

---

18 K. Marx, F. Engels, *Scrieri din tinerețe*, București, 1968, p. 613

19 G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, 1965, p. 407

însă, opune acestei concepții formale și abstracte despre actul autocreării și autoobiectivării omului, concepția sa conform căreia „obiectivizarea esenței umane, atît din punct de vedere teoretic cît și practic, o muncă a întregii istorii universale de pînă acum" (necesară atît pentru a *umaniza simțul* omului, cît și pentru a crea pentru întreaga complexitate a esenței umane și naturale *simțul uman* corespunzător) ia naștere abia prin existența obiectului său, prin *natura umanizată*"[20]. Spre deosebire de Hegel (care a avut meritul de a fi desprins „momentul activ" al cunoașterii, și, într-o manieră mai generală, rolul actului creator al omului, mergînd pînă la a considera istoria ca o creare continuă a omului de către om) Marx concepe acest act creativ într-un chip nou, materialist. Vede în supunerea naturii de către om, în crearea treptată a condițiilor prin care omul supune natura, *obiectivizarea vieții de specie a omului*... Deci, tocmai prin prelucrarea lumii obiective, omul se dovedește abia a fi, cu adevărat, *o ființă aparținînd unei specii*. Definind astfel procesul prin care el nu se dedublează numai intelectual, ca în conștiință, ci „în mod real, prin muncă, și se contemplă, deci, pe sine într-o lume creată de el", Marx face din muncă și creația umană argumentul suprem al suveranității omului în univers. Aceasta înseamnă, în primul rînd, că omul ca om se creează pe sine, că umanitatea sa e rezultatul propriei sale activități. Creativitatea, ca expresie a forțelor esențiale umane, își are aci explicația ei : „Numai datorită muncii, datorită adaptării mîinii la operațiuni mereu noi, datorită faptului că dezvoltarea deosebită a mușchilor și a ligamentelor și, într-un interval de timp mai îndelungat, chiar a oaselor s-a transmis urmașilor, și numai datorită folosirii acestor perfecționări moștenite la noi operațiuni, din ce în ce mai complicate, mîna omenească a ajuns la acel grad superior al perfecțiunii care i-a dat posibilitatea să creeze minuni ca ta-

---

20 K. Marx, F. Engels, *Despre artă și literatură*, București, 1953, p. 35

blourile lui Raffael, ca statuile lui Thorwaldsen sau muzica lui Paganini". [21]

Dar, creator al istoriei și propriul său creator, omul nu e creator doar în artă. O atare concepție impune ideea că noțiunea de creație este mai largă. Ea implică „manifestarea absolută a talentelor creatoare ale omului" (Marx) în acele domenii în care el se dedublează „în mod real prin muncă" și se contemplă, deci, pe sine într-o lume creată de el.

Ideea creației *ex nihilo* fiind infirmată, creația culturală umană fiind integrată în procesul mai complex, obiectiv al muncii creatoare în genere, în lumina filosofiei epocii, creația — un produs specific uman — nu este doar un atribut al activității ideologico-spirituale, ci al *întregii* activități umane. [22] Creativitatea gîndirii, componentă principală în activitatea de creație științifică, tehnică, artistică etc., implică — azi — creația în orice domeniu al activității umane. În creație se plasează și invenția tehnică și imaginația creatoare în artă, în știință, în filosofie etc. Azi, toată viața omului implică diferite nivele de creativitate. H. Bergson consacră opera sa *L'évolution créatrice* acestei idei. După el, noi sîntem, într-o anumită măsură, ceea ce facem și ceea ce creăm în continuu noi înșine. A exista constă în a se crea indefinit pe sine însuși. Elanul vital constă într-o perpetuă exigență a creației. Creativitatea e — sau devine — un dar larg împărțit ființei umane. În această accepție, creativitatea umană nu este o virtute rară și remarcabilă a unor ființe excepționale. A crea este inerent vieții însăși a majorității indivizilor și singura deosebire între ei este de ordin cantitativ, ținînd seama de *valoarea* a ceea ce creează, precum și de frecvența acestei activități care, ea însăși, depinde de modul lor de viață (A. Moles). Creativitatea umană nu se manifestă numai în creațiile de valori de excepție ci și în cele mai modeste, importante însă și ele

---

21 K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, p. 35-36

22 Al. Tănase, *Introducere în filosofia culturii*, București, 1968, p. 120

pentru societate deopotrivă ; şi nu se manifestă numai în sferele producţiei spirituale, ci şi în producţia materială. Toate valorile culturii materiale şi spirituale sînt rodul creativităţii umane. [23]

Varietatea activităţii creatoare (în trecut limitată la artă, îndeosebi la poezie) azi se manifestă în orice domeniu al activităţii umane : în artă, ştiinţă, tehnică, în munca de organizare şi de conducere, în activitatea didactică, în munca grădinarului, în patinajul artistic etc. Creatoare poate fi — deşi pare paradoxal — şi popularizarea cuceririlor ştiinţei, deci a ideilor, descoperirilor şi a invenţiilor altora. [24] După unii autori, „creatoare nu sînt numai lucrările absolut originale ; creator este şi modul personal de a reconstrui o operă creată, de a confecţiona, de pildă, modelul unei nave fluviale sau al unui aparat de radio după principii de mult cunoscute...

2

Unele precizări

Aici se impun, de la început, unele precizări.

Nu putem ignora faptul că, în orice caz, confecţionarea unui sistem material după model, conform unor principii cunoscute, este un act creativ în măsura în care introduce într-adevăr elemente personale în raport cu cunoştinţele, procedeele, tehnicile etc. anterior folosite şi prelucrate de autor. Gradul de creativitate este direct proporţional cu originalitatea, valoarea socială şi ponderea acestor elemente. Dar, numind „*relativă* această treaptă a creativităţii şi *absolută* pe aceea ale cărei produse îmbogăţesc societatea cu valori noi“, exegeţii constată aci „o scară ce cuprinde gradele creativităţii ce este continuă şi discontinuă în acelaşi timp“. [25]

Diverse caracteristici ale creativităţii, la diferite nivele sau grade (expresiv, productiv, inventiv, inovativ, e-

---

23 Andrei Roth, *Omul creativ*, Bucureşti, 1979, p. 19-31
24 Al. Roşca, *Creativitatea*, Bucureşti, 1972, p. 9-10
25 Andrei Roth, *ibid.*, p. 34-35

mergentiv, după Taylor) — presupune, în sens larg, orice act creator, orice produs uman. Termenul de creativitate definește, așadar, un potențial uman indefinit. Dar, nu numai teoretic, la diferite nivele sau grade ale scării, e o distanță între un act expresiv (atribuit mai ales lumii copiilor) și un act emergent (sau emergentiv) caracterizat prin descoperiri epocale și inegalabile, atribuit unor genii ori talente extraordinare — filosofi (ca Aristotel, Kant și Hegel), oameni de știință (Pitagora, Copernic, Einstein etc.) — descoperiri ale unor principii și ipoteze cu totul noi, care „emerg", cu alte cuvinte, apar la cel mai înalt nivel al spiritului. Astfel, „între nivelurile de jos și cele superioare ale creativității deosebirea nu este doar cantitativă sau, altfel spus, deosebirea cantitativă se transformă, dincolo de un anumit prag, în deosebirea calitativă". [26]

Plecînd de aci, însă, nu orice act creativ este un act creator. Posibilități de creație (invenție, descoperire, inovație) pot fi incluse în orice act creativ. În sens mai larg orice act creator e originativ ceva nou și, deci, un rezultat, un caz, un produs al creativității. În sens mai specific, actul creator e acel act productiv al unui obiect nou mai rar, mai bogat, mai imprevizibil, mai neașteptat, în care imaginația noastră condensează efectul creativității. Admițînd că orice creație — fie ea științifică, tehnică, socio-politică etc. — implică înainte de orice — „crearea a ceva nou în principiu în domeniul respectiv și necunoscut pînă atunci" [27] — creația, în sensul deplin al cuvîntului, impune în mod nemijlocit *noutatea* (privind inovația tehnică) și *originalitatea* (privind invenția tematică sau de concepție). Noutatea și originalitatea, condiții ale creativității, implică încorporarea noului (ca idee imaginativă) într-un obiect, sau proces, eveniment etc., în accepția largă a conceptului.

---

26 *Ibidem*, p. 20

27 Atanas Stoykov, Sur un paradoxe de la création artistique, în „*Proceeding of the 9th Intern. Congress of Asthetics*" („Actele celui de al 9-lea Congres Internațional de estetică") vol. II, Beograd, 1980, p. 453

În ciuda tendinței de a mistifica sau fetișiza ceea ce s-a numit pompos „creația“, conceptul de creație nu apare în același sens în diverse domenii în care se aplică. Putem găsi „denominatorul comun“ al acestui concept doar cu condiția de a admite că omul introduce în creație o lume nouă de obiecte, specific umană, definitorie pentru om, pentru activitatea sa creatoare. „Crearea practică a unei *lumi de obiecte, prelucrarea* naturii anorganice — confirmarea omului ca ființă conștientă aparținînd unei specii, cu alte cuvinte ca ființă care se situează față de specie ca față de esența sa proprie, sau față de sine însuși ca față de o ființă aparținînd unei specii“ (Marx) — include în sfera ei un întins cîmp semantic. Identificabil, la un moment dat, cu lumea umană, o lume a creației ce ne înconjoară de pretutindeni se constituie astfel în forme care — în această accepție — se multiplică la infinit. Întrebarea e, în această lume arta avînd locul ei, cum putem defini creația artistică în acest context?

Dincolo de ceea ce s-a numit „mirajul cuvintelor creație, creativitate etc.“ — creație este întotdeauna creație *hic et hunc*. Creație este întotdeauna creație a ceva. Această formulă (în baza căreia, cînd spunem că o creație e întotdeauna creație a ceva, noi subliniem acest fapt esențial că creația se relevă totdeauna prin lucrul creat) limitează, într-un sens, creația la *obiectul* creat. Dacă această noțiune îndreaptă atenția noastră spre tot ceea ce omul creează din nou, orice creație a ceva nou nu e totuși *forcément* artă (Tartalja). Exigența filosofică ne obligă a distinge arta, ca o creație *sui generis,* de orice altă specie a creativității umane.

Aici lucrurile se complică, desigur, se diversifică. S-a dat numele de „artă“ unor lucruri atît de eterogene ca Victoria de la Samotrake, un idol arhaic, un dulap rococo, un tacîm funcțional (Tagliabue), încît arta însăși ni se prezintă — în multiplicitatea dimensiunilor sale ce se relevă în varietatea formelor ei — ca un domeniu complex și divers al creației. Ansamblul reic, constituit prin „lumea operelor de artă, universal recunoscute ca atare“ fiind nu numai imens ci și variat, „nu e vorba să se caute

un misterios *quid*, un *vis*, sau o esență a artei, ci cel mai mic numitor comun al tuturor întrebuințărilor care se cuprind sub acest termen“. [28]

Etimologic, o atare operație nu e lipsită de risc. Ambiguitatea termenului grecesc de *tehné* a fost moștenită de latinescul *ars* și de cuvintele corespunzătoare din limbile moderne, situînd creația artistică alături de tehnică într-un mod echivoc. Pe lîngă aspectele ei generale, comune, cele specifice artei impun — prin confruntarea dintre artă și tehnică — ieșirea din echivoc. Ieșirea din echivoc necesită în prealabil — sub raport teoretic — noi precizări. La greci, accepția principală a lui *tehné* era abilitatea producătorului. În această accepție, termenul *téhne* nu dispare din artă, în accepția modernă a conceptului, produsul său. Dacă la Platon *tehné* înseamnă creație, construcție, în sensul unei producții deliberate *(Phaedrus)*, în epoca noastră *tehné* înseamnă „pricepere de a inventa unealta eficientă și forma liberă“ (Heidegger). Epoca noastră impune o distincție între artă și restul activității tehnice a omului, ce — în limbajul logic — apare efectiv. „Astăzi noi am realizat o separație completă între conceptele de *tehné* și *ars*, identice la origine“, scria H. Read, observînd că „pe drept sau pe nedrept estetica modernă a făcut o distincție categorică între artă și meșteșug“. [29]

Această distincție își are aci sensul ei, bine delimitat. A face din artă expresia unui moment, a unei intuiții momentane, a exclude ideea de efort, de muncă, de tehnică (în sensul de „meșteșug“) ar fi o eroare. Chiar la Croce, în procesul producției estetice nu intră nici un element practic sau teoretic, care ar vrea să zică „spontaneitatea fantastică domină fără rivali de la început la sfîrșit, în procesul creației conceptul de tehnică ar fi extraneu Esteticii pure“. [30] Deși se pronunță pentru „inaplicabilitatea acestui concept de tehnică în ceea ce are ea particular și

---

28 G. M.-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. II, București, 1976, p. 410

29 H. Read, *Originile formei în artă*, București, 1971, p. 113 și 176

30 Benedetto Croce, *Problemi di estetica*, Bari, 1922, p. 250

esențial" și preferă spontaneitatea, același Croce admite că nu e imposibilă o tehnică a proceselor de exteriorizare a unor opere estetice particulare[31]. Cînd se vorbește despre moduri de a picta în ulei, de a lucra în acvaforte sau de a sculpta alabastrul, atunci, cuvîntul „tehnică" e propriu.

Axat pe un sistem de reguli deduse din experiență și încorporat într-o anume tradiție, un „meșteșug" stă la baza oricărei arte. Deși numai experții (sau oamenii de meserie) vor putea să recunoască direct meșteșugul artistului și să se bucure în deplină conștiință de el, elementul de perfecțiune tehnică există în toate operele cu adevărat frumoase și el e cel ce relevă mai special, în sensul cel mai restrîns al cuvîntului, „arta" autorului lor. Arta e, în acest sens, o formă a muncii, deoarece reprezintă un caz de transformare a materiei, ca oricare dintre tehnicile omenești. Postularea unei arte fără muncă atrage după sine postularea unei munci fără artă. Arta indică deci muncii ținta ei cea mai înaltă, fiindcă orice activitate omenească se silește spre desăvîrșire, dar arta o atinge de pe acum... Din acest punct de vedere se poate spune că „arta este idealul întregii tehnici omenești". [32]

Aparent, găsim și în tehnică aceeași relație față de muncă. Creația ei pretinde aceeași grijă pentru stăpînirea meșteșugului. Dar, aici sensul tehnicii diferă. În accepția actuală a conceptelor, prin însăși natura ei constitutivă, arta e o formă diferențiată a tehnicii. „Dacă anumite forme ca filmul pot pretinde să fie rînduite printre arte, altele sînt, în forma lor actuală, excluse din domeniul nostru" (Francastel). Dacă în antichitate — pînă la un punct — arta și tehnica se confundă, tehnica nu mai e — azi — doar „exteriorizare, îndemînare, talent", ci „ansamblu de unelte (instrumente) materiale create și perfecționate de oameni în vederea sporirii productivității activității lor de producție a bunurilor materiale. Față de uneltele și mașinile simple ce caracterizau sistemele mij-

---

31 Benedetto Croce, *Estetica*, București, 1972, p. 182
32 T. Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 76

loacelor tehnice ale procesului de producție în epocile anterioare, societatea noastră dispune de un univers tehnic alcătuit din mașini automate etc., care mijlocesc nivele superioare de productivitate în procesul stăpînirii de către om a forțelor naturii, de dezvoltare a bazei tehnico-materiale a societății“ *(Dicționar de filosofie)*. În raport cu tehnica (în această accepție) arta e altceva. Fără a subestima aci o clipă tehnica — în epoca revoluției tehnico-științifice aceasta n-ar fi decît o prezumție — arta nu se confundă cu ea.

Nu e mai puțin adevărat că intruziunea tehnicii în artă, fenomen contemporan mondial, duce la perfecționarea mijloacelor, la revoluționarea tehnicii artistice însăși, prin mecanisme artificiale, mașini, care tind să se substituie omului. Aplicarea teoriei informației și ciberneticii în artă contribuie atît la diversificarea limbajelor ei cît și la tehnicizarea procesului creației artistice. În muzică, pictură, chiar poezie, mașina compune concurînd omul. O distincție se impune aici cu atît mai mult cu cît civilizația mecanică, în aceeași măsură în care suprimă, pe de o parte, opoziția dintre artă și tehnică, pe de alta o adîncește, o agravează.

Relația *artă și tehnică* — astfel — capătă în epoca noastră un nou relief. O expoziție de „Machine Art“ la Muzeul de Artă din New York, marcînd recunoașterea critică a faptului că mașina poate fi expusă pentru interesul ei estetic, nu schimbă relația de care vorbim. Și unii *industrial designers* americani susțin relația dintre artele industriale și artele frumoase. Diverși artiști (nu numai în Germania și America) au fost invitați să participe la creația produselor industriale în secolul nostru. Eforturile lor duc la *industrial design*, o artă care îmbrățișează desenul în raport cu obiectele produse în industrie. Astfel, *industrial design* e un mijloc de a face desigur mașina creată mai atractivă ca „operă“, mai bună din cauză că a fost proiectată mai bine. Artistul, vechi sau modern, de la Da Vinci la Bauhaus, contribuie la obiectele de „artă“ practice și frumoase. Artele frumoase și artele industriale au o bază comună în desen (proiect) ; ea rezultă din aceleași

condiții *formale* de culoare, linie și formă, care duc la aprecierea sculpturii sau la apariția unui automobil sau frigider. Aceasta nu înseamnă că „arta“ industrială participă la același concept teoretic central ca artele așazise frumoase. Conceptele estetice (ca expresie, reprezentare și stil) — atît de importante în artele frumoase — se aplică și în produsele industriale ca o proprietate obiectivă a lor. Un asamblaj expresiv ca reprezentare vizuală care interpretează funcția obiectului sau uzul lui, satisface și unor funcții estetice. Pe acest plan, activitatea manufacturieră și mașinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activității artistice, în măsura în care ating originalitatea și autonomia perfecțiunii... Astfel, „dacă unora dintre produsele tehnice manufacturiere sau mașiniste le recunoaștem o valoare artistică (mai exact, estetică) „împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidență originalitatea producătorului lor, sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecțiune“. [33]

Dar o examinare mai fină a specificității artei (dacă a stabili, deci, distincția dintre artă și tot ceea ce perfecționează „pînă la artă“ tehnica în genere, înseamnă a căuta diferența specifică a creativității pe care o numim artă) necesită disocieri mai adînci. Pe lîngă calități de ordine, echilibru, privind natura individuală a operei de artă — în ciuda unor similitudini în planul estetic — există o certă diferență între artele industriale și artele frumoase. Dacă *designer*-ul este simultan constructor și arhitect, sculptor și geometru, pictor etc., aceasta nu schimbă sensul problemei.

Privind (1) modul în care creează și (2) obiectul creat (dacă *locus*-ul creației artistice ar fi azi opera de artă și nu activitatea prin care opera de artă este produsă), principala diferență între artele industriale și arta frumoasă e „direcția“ obiectului ; destinația artei industriale este producția pe scară largă. Opera de artă este unicat. Oricît am reproduce Pasărea lui Brâncuși sau Mîinile lui Dürer, în contrast cu produsele industriale *(industrial de-*

---

33 T. Vianu, *op. cit.*, p. 77-78

sign etc.), opera de artă — în mod propriu numită astfel — există primar ca unicat pentru valoarea ei proprie, pentru semnificația sa. O sculptură a lui Rodin, de exemplu, exprimă emoția umană și alte forțe și idealuri vitale, o macara reprezintă propria ei funcție : ea n-are bogăția și adîncimea expresiei pe care o prezintă sculptura lui Rodin. O macara nu e decît o macara : expresia ei este limitată. Opera de artă dispune, beneficiază, în schimb, de reflecția periodică generată de semnificația ei infinită. Toate aspectele vieții își fac loc în ea. Ea nu e destinată producției sau consumului : ea nu se uzează, ea este perenă. O macara (un alt tip înlocuind pe cel vechi) e mereu perfectibilă. Opera de artă este perfectă. Și dacă ceea ce o distinge e mai ales caracterul ei tehnic și tehnologic, intențional (N. Hartmann), caracterul ei formativ, instaurativ ,— arta este creație în raport cu tehnica, execuție a unei viziuni posibiliste. Tehnica e aci un simplu mijloc, nu un scop în sine. Ca un mod convergent de operații ce aparțin organic creației, arta implică un proces avînd ca rezultat un obiect mai complex, plăsmuirea artistică — (un tot necesar, suficient sieși), care — dincolo de realitatea ei aparentă, finită, calitativ determinată, ca element, parte a lumii materiale, lucru *(res)* — reprezintă un produs, un construct al lumii spirituale. Astfel, accentul pe caracterul de lucru al operei de artă *(la choséité, die Sachhaftigkeit)* nu poate scoate în evidență particularitățile ei. Cum arăta Tudor Vianu, „arta nu este un lucru, ci aparența unui lucru... Arta aparține regiunii ideale a aparențelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevedem personalitatea artistului, un bun personal, nu real. În lucrarea artistică, prețuim pe lucrător, îndemînarea lui, vigoarea și originalitatea sufletului său. Nu tot astfel cînd apreciem produsele unei tehnici manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sînt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalității este cu totul neînsemnat în producerea lor". [34]

---

34 T. Vianu, *op. cit.*, p. 77

Aici sîntem, deci, *in medias res.* Aici totul se luminează ca-n preajma unui foc viu. Opera de artă este „obiectivarea întregului suflet împreună cu adîncurile lui cu tot“ (M. Dragomirescu). Ea-și are sursele în eu, stratul cel mai profund al ființei umane. „Ea vine din straturi mai adînci ale eului creator. Ca atare, artistul se transpune în materia operei și trăiește în ea“ (Liviu Rusu). El își manifestă aci vibrația interioară profundă și astfel însuflețește materia. Produsul creat e mărturia directă a întregii sale naturi umane...

Nimic idealist în atari observații. Creind *Paradisul pierdut,* Milton l-a produs „din același motiv pentru care viermele de mătase produce mătase“. Această operă era „un mod de manifestare a naturii sale“ [35], preciza Marx, situînd creația sa în planul producției spirituale, disociind-o de cea materială, precum disocia între „valorile materiale“ și „avuție“, denunțînd „confuzia dintre aceste două feluri de valori, care sînt atît de vădit diferite“.

Producția spirituală „liberă“ *) — și ea „produsul muncii care nu e decît manifestarea unei forțe naturale, a forței de muncă omenești“ *(Critica programului de la Gotha)* — se leagă de cea materială. Însă, admițînd că „în producția spirituală apare, ca fiind productivă, un alt fel de muncă“ — în raport cu producția materială, Marx sublinia „elementul specific al producției spirituale care-i corespunde și interacțiunea lor“. [36]

3

Arta în fond

Privind lucrurile *ab ovo,* opera de artă implică muncă : e un produs al muncii, *ein Arbeitsergebnis* (H. Rombach) ca și un produs tehnic. Dar nu orice produs tehnic e calificabil ca operă de artă, dacă pe lîngă aspectele ei ge-

35 K. Marx, F. Engels, *Despre artă și literatură,* București, 1953, p. 75

*) cuvîntul poate fi citit și „fin“ *(feine)* în loc de „liber“ *(freie)* cf. Observația redacției „Teoriilor asupra plusvalorii“.

36 K. Marx, F. Engels, *op. cit.,* p. 72-73

nerale (comune și artei și tehnicii), arta posedă „elementul specific“ ce-o definește și impune ca artă.

Marile epoci de înflorire a artei, în același timp epoci de înflorire a tehnicii, ca valori materiale și spirituale indisolubil legate împreună, acordă artei statutul său propriu, văzînd în ea — tocmai — biruințe ale spiritului creator autentic, nemijlocit legate de cele mai înalte aspirații și idealuri umane, dacă „valabilitatea și permanența creației, semnificația și rezonanța ei, forța ei de înrîurire și comunicare, întreaga măsură a capacităților creatoare ale omului de artă, își găsesc o determinare esențială în puterea de sintetizare a mesajului umanist al epocii, în reliefarea celor mai înalte gînduri și sentimente ale omului.“ [37]

Fie creația unui individ izolat, sau a unei colectivități (ca în folclor), ea apare ca una din manifestările particulare ale ființei sale, prin care omul se exprimă pe sine cu ceea ce e propriu, inerent naturii umane. Ca o formă a muncii legată de tehnică — „o tehnică ce naște *ex novo* în actul creator“ (Galefi) — ea se situează, deci, la alt nivel al creației, ca o activitate superioară, calitativ diferită, în planul valorilor spirituale prin care omul se afirmă ca om. Actul creator e aci o mărturie a totalității ființei umane. Voință, inteligență, simțire concură în actul creator. În artă, creația distruge barierele care frînau dezvoltarea emoțională, senzorială și intelectuală a individului.

Astfel, arta angajează omul plenar. Ea ilustrează pe om în complexitatea lui. Viața individuală a artistului — indisolubil legată de viața speciei — își află locul în ea. Drama muzicianului care-și pierde auzul a dat naștere Sonatei *Patetica* (op. 13) și celei de a III-a Sonate pentru pian (op. 10). Dar Beethoven nu e aci doar eroul propriei sale drame. Individualitatea artistului se aliază altor individualități, deci colectivității. Artistul exprimă

---

37 Gh. Stroia, *Artă și umanism*, în *Creație și ideație*, București, 1971, p. 62—63

ceea ce-l leagă de speță, dinamismul comun speței umane. El asigură operei durabilitate istorică, în solidaritate cu viața spirituală a umanității. Opera sa îi supraviețuiește ca atare. Ea iradiază dincolo de ființa artistului, ca o interpretare profundă a vieții omului și a omenirii. În ea se relevă însăși esența primordială a existenței umane. Cum spunea Tudor Vianu, prin expresia artistică, artistul își obiectivează individualitatea astfel încît ea devine o realitate socială, interumană, care nu îl comunică numai pe el pentru el ci și pentru restul oamenilor. [38]

Revelația vieții interioare, secrete și, astfel, impenetrabile, arta coboară în adîncul ungherelor celor mai tainice ale ființei umane, la nivelul spiritualității obștești. Această spiritualitate intraumană se relevă prin creația artistică, ce tinde la „expresia a ceea ce este esențial în sufletul omenesc și a ceea ce este comun oricărui fond uman, fondul originar al speței noastre.“ [39]

Creația se caracterizează deci prin faptul că aparține omenirii ca specie : în ea se cristalizează esența omului ca ființă umană, ca ființă generică aparținînd unei specii. Ea presupune nu numai sinergia tuturor funcțiilor individualității, participarea ființei umane în esența ei, un anume fond psihic, ceea ce numea Liviu Rusu „sursa specifică a creației artistice“. [40] Ea presupune — de asemenea — procese implicate în cursul vieții artistului, deschis și sensibil realității, asimilînd experiența acumulată a vieții în opera sa.

Opera de artă nu este neutră, detașată de condițiile social-istorice ale apariției sale. Personalitatea artistului nu e un sistem închis, impermeabil, ci în permanent contact cu viața cu care se confruntă în final propria sa existență. Aceasta e rațiunea care explică preocuparea tuturor artiștilor creatori cu marile probleme ale vieții, ale realității.

---

38 Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 19-20

39 Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, București, 1972, p. 308—309

40 *Ibid.*, p. 42 sq.

Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt,
Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt

spunea — nu în mod accidental — Eminescu.

Conștient de rolul social al artistului, de legătura firească dintre artă și viața înconjurătoare, Repin afirma în 1883 : „...nu pot să mă mulțumesc numai cu creația pură (adică cu arta pentru artă). Nu pot să fac din tablourile mele un fel de chilimuri care să desfete privirile, nu pot să împletesc dantele... Nu, eu aparțin anilor șaizeci (...) pentru mine nu au murit idealurile lui Gogol, Bielinski, Turgheniev, Tolstoi și ale celorlalți idealiști. Pe cît îmi îngăduie slabele mele puteri eu caut să-mi întruchipez ideile în adevăr ; viața înconjurătoare mă răscolește prea tare, nu-mi dă pace, cere singură să fie înfățișată pe pînză. Prea e răscolitoare realitatea, ca să poți mîzgăli cu conștiința împăcată niște broderii — asta-i treaba domnișoarelor cu educație".

Măreția artei veritabile constă în a regăsi, a ne face cunoscută această realitate departe de care trăim și care e viața noastră, adevărata viață, în fine, viața descoperită și lămurită, singura viață prin urmare realmente trăită, spunea Marcel Proust.

E aproape un truism ideea că arta, creația artistică nu consistă în produse totalmente individuale și spontane ; presupune în schimb, intrinsec, o serie de operații socialmente semnate care se codetermină la diferite nivele de abstracție și invenție ; iar artistul creator nu evadînd din viață, ci scrutînd-o în sursele ei originare care-o leagă de om, ne oferă în creația sa un sublimat al vieții, al realității.

Aceasta apropie arta de știință și filosofie. Imaginea artistică îmbracă aspectul unei existențe individuale, încorporînd și ea generalul, în care realitatea se descoperă în esența ei intimă. „Orice progrese, orice dezvoltare mai înaintată a activității artistice, arăta Konrad Fiedler, se bazează pe dezvoltarea mai largă a acelor prime plăsmuiri spirituale, care se exprimă în alcătuirile ei artistice, unde spiritul se asigură mai întîi de realitate. Deopo-

trivă cu savantul, artistul se înalță și el din abstracțiune în abstracțiune, iar cu cît formele spirituale la care ajunge materia sînt mai înalte, cu atît și artistul se înalță de la confuzia, nedeterminarea și caducitatea intuiției către o realitate limpede, determinată, durabilă.

În această realitate nu ni se mai opune cazul particular, împrejurarea trecătoare, structura izolată ; dacă o conștiință nedezvoltată crede a vedea într-însa o lume închipuită, pentru spiritul artistic ea este chiar forma necesară, în care este cuprins nesfîrșitul domeniu al vieții și al naturii, unde se concentrează, se statornicește și se constrînge la durată, realitatea care se izolează în toate direcțiile... „Astfel se va vedea că nu este nevoie să părăsim realitatea, dacă voim să urmărim pe marii artiști în cărările lor și că numai atunci putem spune că-i înțelegem cînd cunoaștem și înțelegem operele lor și prin operele lor, realitatea și nimic altceva decît realitatea“. [41]

Ne apropiem aci de arta în fond. Admițînd că nu trebuie să separăm arta de știință decît ca metode (cum spunea H. Read, arta e reprezentare, știința explicare a uneia și aceleiași realități) — tocmai pentru că nu concepe munca sub forma ei pur abstractă de producere de concepte, ci sub forma ei concretă de producere de mijloace noi, care vor genera noi trebuințe, Marx indică specificul artei atît în *obiectul* ei (care nu constă în a satisface o nevoie particulară a omului, ci nevoia sa specific umană de a se releva ca creator) cît și în *limbajul* ei, care nu mai este cel al conceptului exprimînd întotdeauna o realitate, un obiect, sau un raport deja constituit, ci cel al „poesiei“ (în sensul cel mai profund al cuvîntului), adică al creației, care exprimă nu o realitate existentă ci un răspuns al imaginarului la chemarea realului, la contradicțiile care vin din real.

Formele generale ale lumii obiective pe care le reflectă arta, cu mijloacele ei, acoperă un conținut în măsura în care — ca forme de existență ale materiei — ele devin expresia acestui conținut, — un conținut spiritual

---

41 cf. Tudor Vianu, *Istoria esteticei*, București, 1934, p. 157-158

în exprimarea mai vastă, mai largă a vieții. Luptînd cu materia, *și numai prin această luptă,* artistul fasonează sufletul său și în același timp dă o formă vie materiei.[42] Ajungînd la o cristalizare spirituală, artistul comunică operei sale viață ; ea rezultă dintr-o atitudine prin care se relevă, sub forma viziunii lumii, sensul profund al existenței".

De aci ceea ce am putea numi în fond „miracolul" artei .Posedînd capacitatea și forța de reorganizare a vieții în opera sa, prin apartenența la curgerea (fluxul) vieții și al existenței — în variante individuale infinite — omul își regăsește în artă identitatea, esența umană, individualitatea sa, la nivelul sintezei dintre individual și social, subiectiv și obiectiv, ca o sedimentare a tensiunilor existente în timpul său. În creația artistică, omul își obiectivează viața (esența) sa proprie, deci, un moment subiectiv, cu ajutorul unui material sensibil, printr-un element obiectiv. În felul acesta avem în creație cooperarea a două momente.[43] Aici sînt izvoarele bogăției interne, a complexității conținutului artei, Muzica însăși nu face excepție. Desfășurînd materialul sonor în cele mai variate ritmuri ale mișcării sale temporale, sau armonizîndu-l după legi proprii artei, interferînd liniile melodice cu sonorități simultane sau succesive, în unitatea lor contrastantă sau paralelă, compozitorul exprimă prin variante infinite aspectele celor mai variate tipuri de mișcare a lumii în cele mai fine nuanțe și tonuri și — mai ales — cele mai înalte forme ale mișcării spirituale a omului, a sentimentelor și ideilor sale.

Spre deosebire de omul de știință sau filosof, fiecare artist ne transmite structura unui univers propriu, a unei viziuni inedite asupra lumii. Arta dezvăluie, astfel, mereu într-alt fel plurifuncționalitatea raporturilor dintre om și realitate, descoperind în acest mod bogăția de posibilități pe care realitatea o oferă activității, contemplării și cu-

---

42 Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 256
43 Petre Andrei, *Filosofia culturii,* București, 1945, p. 205

noașterii umane. În aceasta constă antinomia dintre artă și restul creației umane care servește necesităților strin-gente ale existenței, dar totodată sărăcește în fiecare caz în parte pe om de toate posibilitățile de acțiune, contemplare și cunoaștere, cuprinse în raportul dintre om și realitate". Cu alte cuvinte, arta își motivează existența față de restul activităților umane tocmai prin aceea că nu urmărește o țintă unilaterală. Sub aspect funcțional, menirea artei este de a descătușa capacitatea omului de explorare a lumii din lanțurile schematismului vieții practice, de a alimenta în permanență conștiința umană cu ideea că modalitățile de atitudine activă pe care le poate avea față de realitate sînt tot atît de inepuizabile ca și diversitatea realității însăși.

Legată, firește, de activitatea practică a omului, ea nu se confundă cu această activitate și nu derivă — simplu — din ea. Ea se distinge — în sfera creației — prin conținutul uman, profund uman al formelor sale. „Creația artistică e acea variantă a muncii în care umanitatea trebuie să fie prezentă în cel mai plenar și la cel mai înalt nivel, deoarece creația presupune idealizare, reprezentarea tuturor *necesităților superioare* ale societății umane".[44]

Creativitatea artistică, comparată cu altele, e cea mai complexă și variată. Începînd cu impulsul creației și sfîrșind cu destinația operei (teleologia artei), care nu pot fi separate între ele și care se determină reciproc, acest proces are aci specificul său, ca un precipitat al esenței umane, care, scria Marx, „nu este o abstracție inerentă individului izolat. În realitatea ei, ea este ansamblul relațiilor sociale", totalitatea relațiilor lui esențiale.

Dialectica procesului creativității artistice, definită de Marx ca postulatul dependenței interioare și interdependenței spirituale, situează astfel arta în planul ei propriu. Dintre multiplele forme ale creativității umane, privită

---

44 Radu Sommer, *Autonomie și responsabilitate în artă*, București, 1969, p. 162

drept cea mai intim legată de *esența umană* a omului, arta e o modalitate existențială capabilă de a-l recompune pe om și a-i reda sensul lumii. Ca o *imago mundi*, tinzînd spre unitate și integritate, ea include pe om mai complex, mai dinamic, mai viu — omul strîns legat de realitatea din jur și întreagă natura — într-un sistem de relații esențiale. Ea nu poate fi înțeleasă în esența ei decît ținînd seama de aceste relații, de elementele ce intră în geneza, în structura ei, ca elemente integrante ce-i determină locul și funcțiile sale multiple.

Pe lîngă ceea ce numim (propriu sau impropriu) „plăcerea estetică“, arta răspunde unor necesități de alt ordin, specifice vieții sociale în ansamblu și vieții spirituale a omului. Ceea ce oferă premisele unei radicale mutații în alt plan al relației, dacă primatul revine aci calităților sau însușirilor esențiale în raport cu ceea ce reprezintă „indicii calității estetice“ și care, deși fac corp indisolubil cu determinarea calitativă a produsului respectiv, cum s-a arătat, au totuși un caracter secund...

Nu o opoziție provincială, incapabilă de a face distincție între anticipațiile culturale și tehnologice etc., rezultă de aci. Lucrurile nu sînt aci de loc simple. O anume toleranță față de situațiile ambigue (sau de frontieră) e aci necesară. Dacă, însă, „actul artistic se realizează cu mijloace care aparțin numai artei“ (Lucian Blaga), creația artistică are un sens definit de însuși acest act ca și de mijloacele cu care acest act se realizează. Creativitatea, în esența ei ultimă, este (sau poate fi) aceeași în artă și în tehnică etc. În fiecare din aceste domenii, însă, creativitatea se manifestă prin anumite particularități evidente, privind — deopotrivă — modul de creație, reprezentare (sau prezentare) și sensul ei. Determinarea specifică a artei, în raport cu particularitățile pe care le impune fiecare artă sau domeniu artistic și valorile la care aderă (sau pe care le transferă) ne obligă a intra, deci, în con-

stituția internă a artei, a arăta prin ce arta diferă ca act și produs al creației, în sfera creativității umane.

Aici intră în fond metapoetica în apele ei teritoriale. Aici intervin, în mod nemijlocit, categoriile metapoeticii, ca punți de înțelegere a varietății relațiilor care organizează materia artei, pîrghii prin care determinăm logic sfera ei.

PRINCIPII

„Noi dezvoltăm lumii noi principii din propriile ei principii".

Karl Marx

I

1

Principii logice de la care pornește gîndirea

Orice știință — pentru a-și atinge obiectul — trebuie să ajungă la enunțarea unor principii ce conduc fenomenele pe care le studiază, un ansamblu de legi proprii obiectului său. În vederea acestui țel orice știință dispune de un sistem de concepte cu ajutorul cărora definește însușirile cele mai generale și caracteristicile esențiale ale obiectelor sau fenomenelor ce le ia în studiu. Aceste concepte generale în care operăm o sinteză, adică o reducție a fenomenelor particulare la legi sau principii superioare, reprezintă genurile supreme ale existenței sau realității obiective a domeniului acestei științe și constituie categoriile ei.

În genere, cunoașterea rațională se realizează cu ajutorul conceptelor, ca forme ale gîndirii abstracte care reflectă însușirile generale ale obiectelor și proceselor realității. O imagine abstractă a realității, în care sînt cuprinse trăsăturile generale, esențiale ale unor obiecte sau clase de obiecte, presupune organizarea experienței ; organizarea ei se face prin categorii.

Reprezentările date de percepție sau de intuiție constituie, în privința conținutului lor, o multiplicitate, o diversitate. Această multiplicitate se reduce în știință la unitate prin conexiunea originară a părților sau elementelor multiple, ca moduri determinate ale unor raporturi generale universale, în baza unor principii în care se modelează datele experienței senzoriale. Reflectînd realitatea în noțiuni logice care generalizează datele experienței concrete, fiecare știință elaborează un șir de noțiuni pe

baza cărora sînt exprimate principiile acestei științe. Acestea sînt categoriile ei.

Momente ale cunoașterii, realității, prin care simpla percepție este ridicată la rangul experienței supuse reflecției teoretice, categoriile au deci funcția să organizeze mental un material dat, mai exact, să identifice, să reflecte organizarea acestuia. „Noțiuni supreme cărora li se subordonează toate celelalte noțiuni" (Aristotel), ele reprezintă etapele de conceptualizare a științei, reflectă însușiri și relații importante, aspectele esențiale, caracteristice obiectului ei. Fiecare știință operează cu un sistem ierarhic de noțiuni, categorii proprii ei. Elaborarea lor implică elaborarea acestei științe însăși. Exprimînd legități proprii domeniului său, categoriile unei științe sînt instrumente importante în determinarea obiectului ei și constituie principii călăuzitoare în investigația sa.

Problema care se ridică aci, privind înțelegerea științifică a artei, se referă, deci, la sistemul categoriilor la care recurge metapoetica în cunoașterea ei. Mai exact, la acele noțiuni generale cu care operează această știință, reflectînd trăsăturile esențiale, caracteristice obiectului său. Fără îndoială, ea poate opera — și operează de fapt — cu categoriile filosofice generale (existență și aparență, fenomen și esență, materie, mișcare, cauzalitate etc.) ca forme sau moduri fundamentale de existență, noțiuni de extremă generalitate, utilizate în toate științele ca puncte de sprijin în procesul cunoașterii. Interpretarea științifică a artei nu poate înainta în lipsa lor. Dar pe lîngă aceste categorii (comune științei în genere), metapoetica dispune de categoriile ei distinctive, care exprimă principalele trăsături ale artei, laturile și momentele esențiale ale fenomenelor ei și prin intermediul cărora ordonăm în principiu diversitatea fenomenelor artei în unitatea lor fundamentală.

Metapoetica n-ar deveni o știință, dacă — prin intermediul unor noțiuni generale, care reflectă realitatea mai profund, mai veridic, mai complet decît percepția — n-ar reuși să propună explorarea unor noi laturi și raporturi între fenomene, la nivelul unor principii teoretice pro-

prii, enunțate de categoriile ei. Această problemă constituie nu numai o consecință a reflectării teoretice asupra artei în cadrul metapoeticii, dar și o condiție a ei.

Nu e vorba aci de principii în accepția unui conținut determinat cosmologic, ci de principii logice de la care pornește gîndirea, felul de a proceda și începutul științei, pilonii pe care se fundamentează problemele prioritare ale științei în chestiune.

2

Categoriile estetice în optica metapoeticii. Frumosul

Un pas înainte în această direcție, invocînd tocmai specificul artei, disocierea ei în sfera esteticului de celelalte modalități ale sale, impune analiza categoriilor estetice înseși, reexaminarea acestora în optica metapoeticii.

Frumosul apare în artă pe două căi diferite, s-a spus : 1) ca reflectare a frumosului lumii obiective, 2) ca o condiție necesară a creației artistice însăși. De unde ideea că arta nu poate fi decît frumoasă. Frumosul artistic poate fi întîlnit (a) ca frumos al realității reflectate în artă și (b) ca frumos al potențelor creatoare ale artei, care se confirmă în opera de artă ca frumos al acesteia.

Dificultăți se ivesc însă din laturi multiple în reducerea artei la categoria frumosului.

Nu putem identifica, în primul rînd, frumosul cu arta. Această identificare era caracteristică teoriilor idealiste care afirmau că frumosul adevărat este inerent numai artei, că frumosul în realitate sau nu există sau este imperfect și numai arta creează frumosul adevărat și introduce în el viață.[1] Arta și frumosul pot fi inseparabile, creația artistică putînd fi frumoasă în sensul în care o pînză, o statuie e frumoasă în sine, o bucată muzicală la fel. Dar, avînd în vedere aci referința (dacă punem problema referențialului privilegiat al artei) nu e de ajuns ca un lucru să fie frumos ca să fie artă.

---

1 V. V. Vanslov, *Problema prekrasnogo (Problema frumosului)*, Moskva, 1957, p. 210

Aici e aspectul esențial al problemei. Dacă, pe de o parte, cum scria Utitz, arta „rupe în două“ *(durchbricht)* cercul frumosului, frumosul artistic nu se confundă cu frumosul în genere. „Cu toate că recunosc frumusețea unei viziuni fotografice, din punct de vedere poetic sau caracterologic, în măsura în care aparatul a fost mînuit cu fantezie, în nici un caz fotografia nu oferă un frumos din ordinea picturii sau sculpturii“ (G. Călinescu). Aceasta nu înseamnă decît că frumosul — un concept mult mai larg decît arta (în raport cu tot ceea ce înglobează în sfera lui) — nu privește relația ei fundamentală, esențială, care o distinge în această sferă de tot ceea ce include frumosul ca atribut nu numai al artei ci al unui cerc mult mai larg de fenomene.

În al doilea rînd, privind reversul problemei, frumosul e un concept mai îngust decît arta, în raport cu ceea ce înglobează în fond arta (frumoasă sau nu) în complexitatea fenomenelor care compun sfera ei.

Încă în secolul trecut, Cernîșevski scria în acest sens : „Prin afirmația că frumosul reprezintă conținutul artei se restrînge prea mult sfera artei. Sfera artei nu se limitează numai la frumos și la așa-zisele lui momente, ea înglobînd toate fenomenele din realitate (din natură și din viață) care prezintă interes pentru om în genere. [2]

De acord (sau nu) cu o atare poziție atît de tranșantă, putem afirma azi că a privi arta în raport cu frumosul e a o privi parțial, unilateral. A spune că specificul artei nu poate fi dezvăluit dacă din studiul ei vom exclude problema frumosului e o prezumție. Această prezumție a fost adesea negată din motive între care — poate cel mai comod — e și acela că dintre toate, frumosul — cel mai controversat concept al esteticii — a rămas pînă azi și cea mai nerezolvată problemă a acestei științe.

Dar, privind problema în principiu, chiar în cadrul esteticii, categoria frumosului a fost contestată în primul rînd de antipodul ei, categoria *urîtului*.

---

2 N. G. Cernîșevski, *Arta și realitatea din punct de vedere estetic*, București, 1949, p. 127

Ceea ce s-a numit *estetica urîtului,* care implică nu atît condamnarea cît estetizarea urîtului și convertirea frumosului însuși în urît *) a însemnat o reacție împotriva frumosului și a oricăror prejudecăți calofile. Dacă urîtul poate fi creator de frumusețe artistică, și ceea ce e urît în natură poate deveni obiect de realizare artistică. Antipodul categoriei frumosului se înscrie cu drepturi egale în artă.

Încă la Aristotel, „lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scîrbă, cum ar fi înfățișările fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților", închipuite cu oricît de mare fidelitate — în artă — „ne umplu de desfătare" (*Poetica,* 4, 1448, 9-12). În scrierea sa *Cum să studiem poezia,* Platon din Cheroneea (50-100 e. n.) punea problema dacă urîtul își conservă natura sa cînd pătrunde în artă. „*Pe lume nu-i nici șarpe, nici monstru odios / Ce, imitat de artă, să nu pară frumos*", și la Boileau. Artele frumoase au, spunea și Kant, acest avantaj că ele fac frumoase lucruri care în natură sînt odioase ori displăcute. Și Kant nu cunoștea pe Goya, Manet, Baudelaire, sau Zola...

Îndeosebi la moderni, pictura, sculptura, literatura ș.cl., nu reprezintă întotdeauna frumosul. Arta „înghite porțiuni de urît, forme interzise, damnate ; chiar pictura primelor școli, după căderea lumii romane, înfățișînd, cum nota Mihai Ralea, acele scheletice corpuri măcinate de abstinență și suferință, în lividitatea lor amestecîndu-se ideea morții... Viziuni horifice de infern, figuri monstruoase de bizare animale (pe care le vedem pînă azi pe pereții mînăstirilor moldovenești din secolul XVII sau gorgonele catedralelor gotice") reproduc, deci, urîtul. Romantismul însă îl teoretizează, îl adoptă programatic. În estetica romantică frumusețea artistică nu e un lucru frumos. Arta realistă a atins noi culmi — ca și arta ro-

---

*) diformarea figurii umane în cubism, descompunerea ei în suprarealism, avîndu-și de altminteri îndepărtate tradiții în istoria artei.

mantică — dînd, cu o forță creatoare extraordinară, o reprezentare frumoasă a urîtului. Rafael și Tizian căutau de preferință subiecte frumoase. Dar Daumier, Balzac, Gogol, Zola, ca și Cehov sau Gorki zugrăvesc adeseori „infamiile de plumb ale vieții".

Arta poate intra, însă, în raport cu urîtul în două sensuri. Se poate spune că opera de artă „oarecum transformă urîtul și este ea însăși un lucru al frumuseții", într-un prim sens. Chiar dacă reflectă urîtul, ea e frumoasă în sine (sau trebuie să fie) în acest sens. Dar în alt sens arta n-are nimic comun cu frumosul, indiferent că e vorba aci de obiectul ei sau de arta însăși. Anumite opere de artă sînt urîte. Există opere de artă urîte, care în cele din urmă displac, opere în contemplarea cărora nu avem nici plăcere, nici desfătare și de la care ne întoarcem cu aversiune."[3]

De aci ideea că frumosul nu e o condiție a artei. Arta urîtă există în cantități vaste, există desene urîte, picturi urîte, arhitectură urîtă, dansuri urîte. Apoi există curente artistice care aduc o „jignire a frumosului" *), sfidînd toate normele esteticii clasice și criteriile categoriei frumosului. Se vorbește azi de estetica artelor frumoase ca „fenomene marginale" ale esteticului, în care preocuparea de frumos apare ca desuetă, oricum neconcludentă ca efect artistic. Se vorbește frecvent de artele „ne-mai-frumoase" *(die nicht mehr schönen Künste)*, cunoscuta formulă a lui Walter Benjamin[4], după cum se vorbea în secolul al XVIII-lea de scabros sau oribil și abominabil, teribil, cumplit — ca tot atîtea moduri privind afirmarea în artă a urîtului și a formelor înrudite.[5] Se vorbește des-

---

3 Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York, 1966, p. 16

*) transformarea muzicii în cacofonie, a picturii în hazard etc.

4 Max Imdall, *Die nicht mehr schönen Künste*, München, 1968, p. 49

5 Herbert Dieckmann, *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunst-Theorie des 18. Jahrhunderts, în Die nicht mehr schönen Künste (Scabrosul și oribilul) în teoria artei din secolul XVIII* (în *Artele ne mai frumoase)*, München, 1968.

chis de „cultul urîtului“ în expresionism. Iar dadaismul, suprarealismul și, înaintea lor, futurismul pot reprezenta puncte de reper în privința degradării ideii tradiționale de frumos“ (Gh. Achiței).

Aceasta nu privește exclusiv arta nouă europeană. A-vem în vedere aci des citatele sculpturi africane care ne izbesc prin aspectul lor grosier, rudimentar sau diform, prin aparenta lor „barbarie“, inconforme canoanelor frumuseții clasice, sau atîtea opere care displac și provoacă în noi mai puțin un sentiment decît o atitudine de disconveniență, prin ceea ce s-a numit *le choc de la laideur*.

Indiferent de explicațiile acestui proces *), o evoluție a sensibilității moderne a modificat profund optica. Opoziția față de idealul clasic al *naturii frumoase* respinge postulatul greco-roman de model perfect prefigurînd obiectul pînă la naturalism, ca și canoanele clasice ale frumuseții perfecte, în reprezentarea artistică. Principiul *rien n'est beau que le laid* răstoarnă principiul clasic conform căruia frumusețea artistică nu e un lucru frumos ci reprezentarea frumoasă a unui lucru (Boileau). Se admite azi că „grija de frumos nu ajunge pentru a caracteriza artele frumoase“, că n-ar fi cu totul exact să spunem că scopul artei este frumosul ca o cauză finală prestabilită. Scopurile, țelurile artei pot varia la infinit. În fine, „crearea deliberată a frumosului nu este artă“ *(the deliberate creating of beauty is not art)* [6] și o atare conexiune dintre frumos și artă — observînd că există lucruri frumoase care nu sînt artă și opere de artă care nu sînt frumoase — acolo unde există, rămîne cu totul accidentală *(wholly adventitious*“ [7]*)*.

---

*) Unii văd în urît produsul unei invenții *sui-generis*, al unei construcții pozitive, ca și frumusețea, și fără raport de negație cu ea, iar alții „substratul care precipită toate formele artei“.

6 Th. Munro, *op. cit.*, p. 81—83

7 Curt John Ducasse, *op. cit.*, p. 19—20

3

Categoriile estetice în genere

Arta reflectă (firește, în măsura în care reflectă...) nu numai frumosul (real sau fictiv). Ideile care afirmă că frumosul formează obiectul artei sînt depășite, cum depășită e — în această accepție — însăși ideea frumosului. Astăzi cuvintele „frumusețe și frumos" au devenit nemoderne nu numai la artiști, ci chiar și în școala acelor esteticieni îndîrjiți să privească realitățile artei cu aceleași metode științifice care se dovedesc adecvate sau convenabile realității fizice. (Étienne Gilson). Pe lîngă un crescînd prestigiu al urîtului — orice rezerve am formula contra lui — arta cultivă, pe linia unor tendințe vădite încă în antichitate și evul mediu [8], acele forme interzise, damnate (ca diformul, josnicul, monstruosul, absurdul) care alături de sublim, tragic, comic și altele — de la Peter Brueghel la expresioniști — își fac loc odată cu deschiderea spre caracteristic și autentic, adică spre tot ceea ce intră în sfera largă a *esteticului*.

Problema ia o nouă turnură, anunțată de asemenea în secolul al XIX-lea, cînd — și în plan teoretic — arta își revendică în raport cu arta clasică o sferă mai largă și o mai diversă cuprindere a vieții.

Pe de o parte, ideea că toate acestea — categoriile estetice în genere — rezultă din dozări diferite ale frumosului și urîtului și din variate raporturi dialectice între ele *) lărgea în mod sensibil domeniul esteticii. Dînd loc și altor categorii estetice, pe care alte orientări le vor numi „modificări ale frumosului" **), această idee lărgea, pe de alta, inclusiv sfera artei. Tudor Vianu vedea în catego-

---

8 Heinrich Lützeler, *Wege zur Kunst (Căi spre artă)*, Freiburg, 1967, p. 71—83 și Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 7, *Asthetische Theorie (Opere complete 7, Teoria estetică)*, Frankfurt am Main, 1970, p. 97 sq.

*) ca în estetica idealistă și în deosebi în *Gestaltästhetik*, reprezentată de un Fr. Th. Vischer

**) vizînd modificările psihologice ale impresiilor stîrnite în conștiința noastră de fenomenul artistic.

riile estetice „modalitățile frumosului“ — acele impresii tipice pe care le putem primi de la artă (precum frumosul, urîtul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul) — și arăta că problema modificărilor frumosului a ocupat un loc important în sistemele de estetică idealistă a veacului trecut.

Nu e mai puțin adevărat că aceste categorii — și altele în plus — își fac loc în artă în secolul al XIX-lea și în perspectiva esteticii materialiste. „Chiar dacă am fi de acord că sublimul și comicul nu sînt decît momente ale frumosului, există totuși o mulțime de opere de artă care nu se vor încadra prin conținutul lor în aceste trei rubrici : frumosul, sublimul, comicul“. „Domeniul poeziei este reprezentat prin întreg domeniul vieții și al naturii, iar realitatea nu poate fi încadrată în întregime în rubricile frumosului, sublimului și comicului. Conținutul operelor poetice nu poate fi epuizat de cele trei elemente indicate. De aci ideea că frumosul, tragicul, comicul nu sînt decît trei elemente dintre cele mai diferite, printre altele o mie care fac viața interesantă, ideea că tot ceea ce în viață prezintă un interes general (pentru om) constituie „sfera necuprinsă a artei“. [9]

Problema se complică, deci, indiferent de perspectiva din care o privim, în două direcții :

1) Frumosul nu e singura categorie estetică. Arta înglobează și urît și frumos și tragic și comic ș.a. Atunci, nu frumosul ci esteticul în totalitatea și complexitatea aspectelor sale, tot ceea ce ține de senzorial *(aisthetikos)* intră în sfera artei. Dar esteticul e o categorie vastă, care cuprinde, în afara conceptelor fundamentale (frumos, sublim, tragic, comic etc.) concepte ca grațiosul, venustul (frumosul în miniatură), decorul și altele, categorii-satelit, raportabile la frumos sau varietăți ale sublimului (marele, colosalul, mirabilul), monstruosul, enormul, solemnul, pateticul etc., sau varietăți ale comicului (ridicolul, umoristicul, burlescul, grotescul, spiritualul, absurdul, bi-

9 N. G. Cernîșevski, *op. cit.*, p. 128—129

zarul, la care se adaugă ironia, sarcasmul etc.) în estetica clasică [10] — spre a nu enumera întreaga serie a conceptelor subordonate și secundare, a dubletelor și variantelor lor, cu care operează pînă astăzi estetica.

2) Problema se complică apoi în sensul că toate, dar absolut toate cele de mai sus și altele asemenea — categoriile estetice în genere — „privesc atît arta cît și natura". [11] Privesc, sau pot privi negreșit, situații din viață, momente istorice, procese de ordin social sau politic; ele nu au ca atare o aplicabilitate exclusivă la artă. Privesc — mai ales din perspectiva esteticii materialiste — în primul rînd viața. Pe diferiți exponenți ai gîndirii marxiste îi unește ideea esteticului ca particularitate obiectivă a însăși realității. „Împrejurarea devine evidentă, dacă ne gîndim că există nu numai un frumos, un urît, sau un grațios al artei, dar și astfel de însușiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau dezlănțuite ale firii." [12]

Dacă avem în vedere unitatea esteticului (și nu putem nega esteticul din natură și din viață) forme estetice generale privesc — nu mai puțin — cultura și moralitatea, ale căror domenii particulare se diferențiază numai datorită aplicării formelor estetice generale unor conținuturi particulare. În unele studii publicate sub titlul *Esteticul în sfera culturii*, esteticienii români încearcă să prospecteze, să afirme și să sublinieze prezența, valoarea și funcția specifică a esteticului în cadrul și în atmosfera culturii contemporane... E vorba, în primul rînd, de actualitatea pe care o conferă contextul de strînsă confruntare teoretică și ideologică generat de noile moduri de raportare a esteticului la sfera termenilor culturii și civilizației în general, la sfera instituirilor spirituale de natură estetică, în special. Esteticul e o *dimensiune a*

---

10 Simion Bărnuțiu, *Estetica*, București, 1972, p. 83 sq.
11 Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, București, 1976, p. 27
12 Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 368

umanului şi — ca atare — se oferă reflecţiei ca *fenomen global* şi ca *structură globală*, ca efect al fiinţării sale în activitatea de ansamblu a spiritului uman." [13]

Privit astfel, „ca act şi ca fapt al conştiinţei umane, esteticul specifică nu numai conştiinţa socială, ci deopotrivă şi orizontul global al condiţiei umane". Extinderea sau expansiunea fără precedent a esteticului în teritoriile vieţii cotidiene şi a utilului — altădată disociate de ideea frumosului — rămîne, în acest sens, „un fapt de domeniul evidenţei imediate". Munca creatoare a omului imprimă mediului său artificial „valenţe estetice apte să influenţeze capacitatea şi plasticitatea umană, înlesnind fiecărui individ condiţiile pentru o viaţă trăită în perspectiva frumosului". [14] Astfel, experienţa estetică desemnează o ipostază particulară a praxis-ului social. Din acest punct de vedere, ea are „un caracter global". Şi — ca atare — experienţa estetică fixează, sub determinări istorice, sfera largă a fenomenului estetic, întrucît se extinde şi asupra sferei esteticului în ordinea artistică şi, deopotrivă, asupra sferei esteticului în ordine extra-artistică. Acest concept, prin urmare, nu poate fi restrîns, fără grave neînţelegeri, la nici una din aceste sfere... Această observaţie ne îndeamnă să abandonăm înţelegerea experienţei estetice numai ca modalitate constructivă în ordinea creaţiei artistice. Sub o atare accepţie, sensibil mai largă, se conturează mai limpede, cert, „zona raporturilor ei cu totalitatea formelor de acţiune şi activitate spirituală a omului". [15]

Întrebarea e, dacă arta poate fi definită — în acest sens — ca estetică, în ce raport stau formele estetice generale cu conţinutul ei particular ? Şi în ce măsură aceste forme o definesc în esenţă ?

---

13 *Esteticul în sfera culturii. Studii de estetică şi teoria artei*, Bucureşti, 1976, p. 5—7

14 Gheorghe Stroia, *Cultura şi legile frumosului*, în *Esteticul în sfera culturii*, Bucureşti, 1976, p. 14

15 Dumitru Matei, *Experienţa estetică în sistemul culturii*, ibid., p. 25—26

II

1

Identitatea artei

Dacă, în ce privește frumosul, s-a arătat foarte clar că „arta ca expresie a frumosului nu e decît o definiție insuficientă“ [16], și „arta nu poate fi definită în termenii frumuseții“ [17], nu e de mirare că Estetica lui Tudor Vianu — deși „abila construcție acordă aparent o pondere hotărîtoare ideii de frumos — reduce de fapt greutatea specifică a acesteia mai mult decît oricare dintre esteticele tradiționale. [18]

La fel procedează, de pe poziții marxiste, un estetician ca Georg Lukács : „În timp ce estetica obișnuiește în genere să înceapă cu analiza unității și diversității frumosului în natură și artă, noi am dezvoltat problemele de principiu ale esteticii cu totul independente de ele.“ [19]

Categorie centrală a esteticii, frumosul își pierde acest loc în cadrul metapoeticii, am spune, cu concursul esteticii înseși... Dacă, așa cum s-a arătat, cuvîntul „estetic“ ia sub pana lui Baumgarten sensul modern relativ la „frumos“, un Max Dessoir și J. Volkelt au dreptate a vedea în frumos numai una din manifestările artei. Esteticienii marxiști admit de asemenea că arta operează în lumea reală nu numai cu frumosul și urîtul, sublimul și comicul, ci cu tot ceea ce interesează pe om în viață, că obiectul artei este realitatea, toate aspectele și fenomenele ei, atît cele frumoase cît și altele...

---

16 Dante Salvo, *Poesia una e trina, Considerazioni por un'estetica integralista dell'arte umana*, Roma, 1966, p. 30

17 Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York, 1966, p. 16

18 I. Ianoși, în : Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. XXV

19 Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, București, 1974, p. 504

Admițînd că atît în realitate cît și în artă sfera manifestărilor frumosului este mai mare decît sfera de acțiune a altor forme ale esteticului, că nu în toate formele artei putem întîlni sublimul etc., dar frumosul există, apare pretutindeni, — faptul cel mai hotărîtor de care estetica trebuie să țină seamă este folosința întinsă pe care creația mai nouă o dădea categoriei urîtului în artă", scria Tudor Vianu în Estetica sa.[20]

De aci tendința de a substitui categoriei frumosului categoria esteticului, în accepția ei largă incluzînd deci ansamblul categoriilor estetice în genere. Problema e, dacă „totuși ele (artele) au fost nevoite să conțină din capul locului anumite elemente ale esteticului" și „anumite determinări hotărîtoare ale obiectualității lor trebuie să aibă totuși de la bun început un caracter estetic", în ce măsură esteticul ia parte la artă și arta la estetic? Mai exact, întrucît conceptul estetic nu e ceva unitar, iar fenomenele indicate de el sînt numeroase și variate, în ce măsură esteticul e un atribut, o însușire a artei? Și în ce măsură arta poate fi explicată în esența ei prin acest atribut?...

Fără îndoială, arta e un fapt estetic. Arta apare întotdeauna în fața noastră în determinarea sa obiectivă aplicată în materie, la nivelul percepției senzoriale, la nivelul estetic. Arta e — în acest sens — imposibilă dacă nu trece prin estetic (Worringer). Esteticul rămîne o condiție a artei, o constantă a ei, privind circumstanțele inevitabile și deci necesare ale apariției artei, în sensul în care esteticul spune: ea e ceva sensibil, ceva ce cade sub simțuri (aisthesis).

Dar, ca obiect al percepției, arta se afirmă ca artă avînd — în sfera largă a esteticului — identitatea sa proprie.

Admițînd că esteticul definește, deci, arta și am face din estetic pivotul central în jurul căruia am organiza studiul ei, un pas înainte în această direcție e a privi

---

20 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 365

arta ca obiect estetic specific, a o distinge, adică, în această sferă, prin conținutul ei particular.

Nu e vorba aci de a exclude esteticul, mai corect spus, materia sensibilă a artei ; ci de a studia tocmai modul în care esteticul ia parte la artă, arta fiind în fond altceva decît esteticul care apare în ea.

Aceasta ne obligă a privi, astfel, arta — în diversitatea formelor sale — prin acele elemente care impun experienței estetice arta ca realitate distinctă prin însăși esența ei. Mai ales cînd experiența estetică e considerată ca un anume „fason“ de a combina și ordona funcțiile fundamentale ale percepției sau imaginației etc..., care intervin în alte tipuri de experiență, problema e de a avea în vedere, deci, arta ca o modalitate ce reprezintă *structurarea* întregului univers uman (idei, sentimente, pasiuni și atitudini) sub semnul esteticului. Dacă aceasta înseamnă a spune doar că „esteticul nu face decît să organizeze ansamblul de funcții extraestetice prezente totdeauna în opusul artistic“ [21], problema ia o nouă întorsătură. În esența sublimului, tragicului, comicului etc. nu intrăm cînd perseverăm în sfera esteticului pur fără a lua în considerare forțele extraestetice care oferă premisele indispensabile ale formării acelor structuri. Și dacă toate cercetările asupra originii artei și asupra artei primitive etc. arătau cu o claritate neîndoielnică o atare unire strînsă a plăsmuirilor artei în chestiune cu factori extraestetici (G. Lukács) și pînă astăzi elementele extraestetice constituie în fond seva artei, ceea ce s-a numit substanța ei — distinctiv nu e aci elementul estetic ; izvorul distincției devine extraesteticul.

Atributul estetic privește deci latura externă a obiectelor și fenomenelor artei, ceea ce e sensibil, relativ la percepție *(aisthetón)* în ea. Dar ce e acest sensibil în fond, în esența sa, conținutul său particular (latura internă a artei) nu poate fi definit prin estetic. Aceasta din două considerente : 1) logic și 2) metodologic.

---

21 Jan Mukařowský, *Studii de estetică*, București, 1974, p. 145

1) Definiția estetică a artei e falacioasă, fiindcă (a) incluzînd și ceea ce nu este artă, nu oferă criteriul diferențierii ei de celelalte obiecte estetice și (b) desconsideră anumite aspecte esențiale ale artei.

2) A privi esteticul drept pivotul tuturor categoriilor artei implică a identifica celula inițială — substanța elementară din care constă materia estetică a artei în raport cu materia estetică în genere. Aci intervin însă mari complicații :

a) Atunci cînd spunem că obiectul artei este esteticul din viață, introducem aci o nouă verigă, mărim lanțul teoretic, deoarece categoria esteticului este neclară în multe privințe și ea, ca o cometă, atrage după sine o întreagă coadă de verigi explicative.[22] Arătînd ce e esteticul, spunem ; frumosul, urîtul, tragicul, comicul, sublimul ș.a.m.d. Astfel, în teoria obiectului apar noi etaje, și fiecare etaj cere noi explicații.

b) Vorbind de frumosul calității (plăcutul), frumosul armoniei și frumosul cantitativ (măreţul și sublimul) sau frumosul contrastelor (comicul) , de frumosul interior și frumosul exterior, de comicul social și biologic etc., toate cer noi explicații ; în teoria obiectului apar noi verigi peste care se stratifică al doilea și al treilea rînd de verigi. Și pentru a explica arta, trebuie să explicăm toate aceste verigi, categoriile principale și secundare ale esteticii. Drumul este cam lung și în acest lanț sau sistem de relații complexe, unde e punctul de sprijin, nodul conexiunii interioare, esențiale a artei ?

c) A spune că arta este estetică, iar esteticul este frumosul, tragicul, ș.a.m.d., este categoric prea mult și totodată prea puțin, deoarece aceasta duce la o explicație cel mult descriptivă și nu la o definiție genetică și funcțională a produselor artei ; după cum a reactiva și multiplica la infinit numărul categoriilor estetice în categorii secundare și subordonate, înseamnă a explica un x

---

22 I. Riurikov, *Personalitatea, arta, știința*, „Voprosy Filosofii", 1964, nr. 2, p. 45—71

prin alți x-i, și pentru a-l înțelege trebuie să înțelegem toți acești x-i. Arta ar fi o ecuație cu n necunoscute.

d) Evident, deducînd o categorie din alta, esteticianul poate explica sensul lor. Dar, afirmînd că însușirile estetice ale artei sînt o esență umană aplicată în ea, putem explica cel mult esența socială a artei, a fenomenelor și produselor ei, dar nu caracterele ei distinctive în ansamblul producției sociale a omului.

e) Definiții difuze și amorfe (ca „esteticul = categorie de cea mai largă generalitate, căreia i se subsumează obiectele și procedeele din natură, societate și conștiință, existente anterior omului sau făurite de om"), la care recurgem curent [23] — sînt definiții probabile, dar inadecvate artei, fiindcă nu convin *omni et soli definito*. Aceasta, din două considerente: 1) „Noțiunea de artă depășește esteticul [24]. 2) În genere, esteticul e legat de formele variate ale vieții materiale și spirituale a omului, de natură etc., ca modalități de afirmare a esteticului în afara artei. „O simplă privire asupra istoriei esteticii ne spune că, înainte de a reflecta asupra esteticului în artă, filosofia a început prin a medita asupra frumosului (deci asupra esteticului) ca principiu metafizic, ca un factor al ordinii universale." [25]

2

Dilema în fața esteticului Arta, la rîndul ei, se determină, deci, în sfera esteticului — prin însușiri care sînt, și trebuie să fie, exclusiv proprii artei. „Nu ne folosește nici un apel la frumos, nici o indicație asupra atributelor trăirii estetice, nu; lumea operei de artă stă în fața noastră, nu simplu frumosul, nu simplu esteticul" (Emil Utitz).

---

23 *Dicționar de estetică generală*, București, 1972, p. 109
24 Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, București, 1972, p. 60
25 Jan Mukařowský, *op. cit.*, p. 94

Admițînd că artele nu au limite estetice, deoarece pentru a avea asemenea limite, ar trebui să aibă o existență estetică, însuși Croce nu era în fond departe de acest punct de vedere, care-și află în „știința generală a artei“ un suport teoretic. Plecînd de la principiul liricității, Croce înlătură așa numitele categorii estetice : frumos, urît, tragic, comic etc., pe care le consideră concepte inutile, „asupra cărora e suficient să aruncăm o privire rapidă pentru a justifica respingerea lor hotărîtă din propria noastră teorie.“ [26]

Mai ponderat (deși admițînd că estetica trebuie să se limiteze la studiul frumuseții artistice și „din capul locului, estetica este știința frumosului artistic“), Tudor Vianu scria că „așa numitele categorii estetice țin de conținutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urîtul în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar spori șirul în chip aproape nesfîrșit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței... așa numitele categorii estetice stau deci în afară de sfera estetică a artei.“ [27] Ceea ce nu înseamnă decît că aceste categorii nu definesc arta în esența ei, n-o pot distinge — chiar în sfera esteticului — de celelalte modalități ale sale. Ele designînd ipostazele fundamentale ale obiectului, care apar în procesul însușirii estetice a realității de către om, sînt categorii mult mai largi, conțin mai multă generalitate.

De aci ideea că — privită din punct de vedere estetic — arta nu poate fi înțeleasă în ansamblul creației sale și în multiplicitatea valențelor sale. Ceea ce explică, desigur, ponderea relativ redusă a acestor categorii în Estetica lui Tudor Vianu, de pildă. „Cititorul este chiar tentat să creadă că locul final, de încheiere, acordat categoriilor estetice se datorează nu atît imperativului lăuntric de a relua o temă considerată esențială, cît mai

---

26 Benedetto Croce, *Estetica*, București, 1970, p. 158
27 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 367—368

ales faptului că nu i s-a părut din capul locului hotărîtoare, că a rămas cumva în afara unei estetici a operei de artă“. [28]

Privind *ab initio* polidimensionalitatea artei și a creației artistice în genere ca una din cele mai fecunde achiziții a esteticii vremii, disocierea dintre estetic și artă o impune, pe alt plan, în epoca noastră, proliferarea categoriilor estetice înseși.

Așa cum s-a observat, categoriile estetice își revendică valabilitatea lor pentru toate „cazurile“ estetice, cu modificările pe care le impune specificul civilizațiilor, al culturilor, al epocilor istorice etc. Se poate caracteriza situația actuală în domeniul cercetării estetice prin extensiunea aproape nelimitată a sferei termenului *categorie estetică.* [29] În sensul de ipostaze, de aspecte sub care existența obiectivă se poate prezenta în mod concret sensibilității noastre (frumoasă, tragică, grațioasă, comică, patetică, urîtă) categoriile estetice se multiplică și — prin combinațiile lor — devin mai complexe. Astfel, ele — pe de o parte — exced sfera artei, pe de alta o ignoră.

Această afirmație nu poate fi, cert, necontrolată. Dar analiza relației dintre estetic și artă duce — în mod logic — la verificarea ei.

a) Din moment ce vorbim de estetic în viață, în natură etc., esteticul leagă arta de natură etc. Dar ideea unității acestor domenii a fost compromisă. Caracterul integral estetic al artei a fost pus la îndoială. Natura trimite spre noi solicitări extraestetice, după cum arta însăși e plină de momente extraestetice (Tudor Vianu). Pe acest plan trebuie căutat ce distinge deci arta de natură etc. Pe acest plan esteticul e inoperant.

b) Dacă esteticul permite asupra artei o judecată de predicație, în care apartenența la obiect a anumitor însușiri (estetice) se afirmă ori se neagă, esteticul nu per-

---

28 Ion Ianoși, *op. cit.*, p. XXV—XXVI

29 Gh. Achiței, *Le problème des catégories esthétique*, *Analele Universității București*, Anul XVII, nr. 1, 1968, p. 50

mite judecăți de relație între natură și artă sau invers (adică judecăți ce — în afara relației atributive, comune tuturor judecăților simple, precum și a relației de identitate și de deosebire — stabilesc și alte tipuri de relație între obiecte) și cu atît mai puțin judecăți de existență, fiindcă relația dintre natură și artă (sau creația artistică) nu se explică în esență prin categoria esteticului. În același timp, esteticul poate oferi judecăți de necesitate (ceea ce, fără îndoială, reprezintă un progres în studiul științific al artei), dar nu epuizează conținutul ei, tocmai fiindcă distincția din acest punct de vedere nu se poate efectua în planul estetic.

De aci o dilemă a „științei generale a artei" în fața esteticului, atît de subtil relevată de Utitz. Adoptînd conceptul esteticului, sîntem constrînși a-l răstălmăci, întregi, aplica în așa fel ca întreaga artă să se introducă în el, sau a determina arta în așa fel încît în final esteticul să cadă din ea.

La un atare concept putem renunța odată ce clarificăm în esență esteticul pur. Cît de departe duce evaluarea esteticului pur e o altă problemă. Noi falsificăm întreaga problemă, cînd adoptăm cu anticipație esteticul pur; sau esteticul pur trebuie să fie astfel conceput, încît din el să rezulte fără rest autonomia artei.[30]

Cum aceasta e însă o absurditate — și chiar doctrinele idealiste extreme au fost nevoite să iasă dincolo de frontierele activității estetice propriu-zise pentru a defini arta, iar doctrinele materialiste resping *de plano* această reducție — nu putem îngrădi arta în sfera esteticului.

Fără a privi acest concept în mod static și îngust, pur formal, și fără a pleda aci pentru o reducție la factorii extraestetici, după cum nu pledăm pentru absolutizarea esteticului — un lucru e cert: arta și esteticul nu se confundă, nu coincid. Esteticul coincide cu arta numai în arta minoră; în timp ce în arta mare nu e posibil

---

30 Emil Utitz, *Der Künstler, (Artistul)*, Stuttgart, 1925, p. 7

acest lucru, esteticul fiind ca „metalele ce nu pot sta în aer fără să se oxideze" (M. Ralea).

Chiar din punctul de vedere al esteticienilor moderni ca Lipps, Volkelt, Christiansen, sau Hamann și Baumgarten însuși (pentru care arta e — mai presus de orice — o formă a gîndirii) nu putem vorbi de artă în sens estetic pur, după cum nu putem vorbi de o activitate estetică în sens exclusiv privind arta. Aparține unuia din cele mai stranii destine științifice faptul că această problemă decisivă, deși destul de clar formulată de Kant, „n-a fost multă vreme și aproape de loc sesizată, poate tocmai fiindcă vorbind de autonomia esteticului și idealul său, frumosul, cum arăta Utitz, se concepea greșit și autonomia artei."

Dar, dacă „în estetica de pînă acum orice trăire a naturii se subsumează dogmatic frumuseții identificată prezumtiv cu esteticul", „nu în direcția unei uniformizări necritice a unor fenomene eterogene poate fi stabilită identitatea artei cu sine". Și la Hegel temeiul ultim al acestei situații este găsit în afara esteticului. Și la Hegel, esteticul, s-a arătat, reprezintă „un mod de a apare al ființei și își află adevărata sa întemeiere în aceasta din urmă".

Astfel, fie că frumosul și arta gîndită ca realizare a lui, sînt separate fără tranziție de orice formă de viață, cu brutalitate metafizică (așa cum este cazul mai ales pe linia idealismului filosofic), fie că la polul opus (pe care îl reprezintă în mod, firește, foarte diferit — materialismul și pozitivismul mecanicist) esteticul se dizolvă cu totul în viață, în viața cotidiană a oamenilor"[31] — necesitatea de a privi arta în mod diferențiat de estetic se impune cu atît mai mult cu cît într-o epocă nu prea îndepărtată în artă se punea accentul exclusiv pe funcția estetică, iar în teoria artei se ajunsese la confundarea aproape totală a esteticului cu arta.[32]

31 G. Lukács, *op. cit.*, p. 458
32 Jan Mukařowský, *op. cit.*, p. 95

3

Arta în esența ei

Aceste concluzii, reieșind din interiorul esteticii, privesc direct arta din perspectiva metapoeticii. Adică, se referă la acel sistem explicativ al esenței fundamentale a artei, care e aparatul noțional al științei ce-o studiază și care se constituie din categoriile proprii acestei științe.

Dacă aceste categorii nu pot fi categoriile generale ale esteticii (pe care estetica însăși le declină — în ultimă analiză — în fața artei) îi revine, firește, metapoeticii obligația de a relua studiul științific al artei pe calea netezită de estetică prin disocierea operată de ea între estetic și artistic. În această direcție ceea ce s-a numit „progresiva enunțare metodologic relevantă a distincției dintre domeniul fenomenelor propriu-zis estetice și fenomenele propriu-zis artistice“, culminînd cu ideea „artisticității“ în vremea noastră, constituie nu numai o achiziție a „științei generale a artei“ ci și o condiție a ei.

Apariția ideii artisticității, ca o categorie fundamentală, își are în „știința generală a artei“ baza ei teoretică. Ea nu vine decît să confirme suportul metapoeticii, ca o știință a artisticității, în optica ei determinată.

Această idee — în formularea ei vagă și fluctuantă — pasibilă de largi determinări, oferă o nouă pîrghie în asaltul problemelor. Fie și sub raport metodologic, metapoetica își află în această idee punctul ei de plecare.

A pune pe baze noi cunoașterea artei, plecînd de aci, înseamnă desprinderea ei — sub raport teoretic — din sfera esteticului, în primul rînd. Cu cît înaintăm pe calea cea nouă ce ni s-a deschis, s-a putut observa, ceea ce ne leagă de opera de artă nu este *esteticul,* ci o altă categorie, *artisticul* care — spre deosebire de frumos etc. — are o individualitate proprie și unică, determinată de opera de artă și specifică ei.

Precizînd esența și sensul conceptelor, e clar că „artisticul și esteticul pur stau reciproc fără a se confunda sau identifica între ele“ (Utitz). De unde ideea că nu în

jurul esteticului ci al artisticului își poate organiza știința artei sistemul categoriilor ei.

Astfel, dacă la Croce actul „estetic sau artistic" stau pe același plan, nu putem înțelege azi prin actul estetic însuși actul artistic (chiar dacă prin estetic înțelegem — în sens impropriu — artistic); ci — apelînd la distincția stabilită în esență pe acest plan — artisticul însuși se va defini prin intermediul unor categorii proprii artei. Dar aceste categorii nu pot fi creații arbitrare ale minții omenești, ci înseși principiile generale ale artei, care — determinînd existența ei — sînt determinate de ea. Ele sînt rezultatul oglindirii în mintea noastră a însușirilor proprii artei. Și o disting pe aceasta de tot ceea ce în planul estetic se înrudește cu ea.

Avînd ca obiect al său lumea artei, mai precis arta în sensul propriu al cuvîntului, în raport cu ceea ce numim astăzi artă în sens figurat cu referire la alte tipuri de activitate umană (arta iubirii, arta războiului etc) metapoetica adîncește distincția dintre artistic și estetic pe un plan, ca și dintre artă și „artistic" pe alt plan.

Dacă orice tentativă de a separa, în analiza unei opere de artă, elementele estetice și non-estetice se dovedește imposibilă, fiindcă elementele de proveniență non-estetică suferă în ansamblul operei de artă un „tratament" (ele „devin" estetice, se adaptează contextelor specifice pînă acolo încît nu mai pot fi diferențiate de altele" [33]) — tocmai acest „tratament" diferit, propriu artei, prin care elementele ei non-estetice „devin" estetice, trebuie definit ca o cale de acces spre specificul artei, spre ansamblul categoriilor ei. Aplicarea unor categorii nespecifice nu distinge specificitatea artei. Știința nu poate opera aci cu concepte improprii, neadecvate studiului diferențiat al problemelor și aspectelor particulare ale artei. Ceea ce înseamnă că aci relația dintre artistic și artă — pentru a putea privi arta în esența ei — trebuie stabilită.

33 Gh. Achiței, *op. cit.*, p. 49—50

Arta este *materia meditandi* a științei de care vorbim. Metapoetica are un domeniu precis, arta în complexitatea ei, arta în genere. Dar a defini arta ca „activitatea prin care experiența lumii sensibile percepută de artist după modalități proprii artei se încorporează în materia ei și se constituie pe plan artistic" e o definiție generalisimă [34] — o tautologie... Dincolo de varietatea formelor ei, natura comună a artelor se clarifică dintr-un punct de vedere care permite cunoașterii ca dezvăluire a esenței în fenomen, procesul de reflectare a realității artei în cursul căruia omul pătrunde în laturile ei lăuntrice, în direcția definirii artisticității ca o esență ce posedă existența în manifestarea ei ca fenomen. Arta avînd o esență „artistică" (dacă — prin opoziție cu accident — esența = elementele constitutive ale unei ființe, în lipsa cărora ea n-ar exista), această esență (cu subdiviziunile ei : aparență, fenomen, realitate) trebuie definită prin categoriile metapoeticii.

Dar orice concept creat de gîndire reflectă esența fenomenelor cu atît mai precis și mai fidel cu cît omul a avut mai multe raporturi cu fenomenele date. Latura hotărîtoare a științei, sursa ei, forța motrice a dezvoltării cunoașterii e astfel însăși practica artei. Ea oferă o înțelegere mai profundă a datelor privind arta în genere, esența ei. Ea pune științei problemele care incumbă o pătrundere tot mai adîncă în baza interioară, stabilă, care e baza comună a fenomenelor artei și reprezintă principiul necesar apariției în forme accidentale a generalului care o face să fie ceea ce este și o definește ca artă.

Dacă esența reprezintă tocmai unitatea în această diversitate a fenomenelor artei, elementul unic, comun ce unește produsele ei în același concept, conceptul artei e vorba de a-l defini — privind condiția ei esențială, structura ei, particularitățile ei. Esență și fenomen sînt — și aici — două laturi obiective, polii între care are loc mișcarea artei în cunoașterea noastră. Dar între esență

---

34 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 152.

și fenomen nu există un abis ci o întrepătrundere de conținut ; esența fenomenelor e inseparabilă de fenomenele înseși.

De aci, condiționarea cunoașterii esenței de cunoașterea fenomenului, trecerea de la fenomen la esență în procesul cunoașterii ca un moment indisolubil legat de momentul întrepătrunderii lor. A coborî din sfera nebuloasă a categoriilor estetice (abstracte) și a ne apropia de viața reală a artei înseamnă a intra astfel în mecanismul ei intim, în miezul ei, ținînd seama de unitatea esenței și existenței ca exteriorizare a contrariului său, a esenței care se manifestă în ea.

III

1

Spre un concept propriu artei

De aci cadrul teoretic al prinderii categoriilor proprii artei în unitatea determinărilor ei fundamentale, în funcție de însăși finalitatea și rațiunea ei de a fi.

Dacă întrepătrunderea esenței și fenomenului, manifestarea esenței prin fenomen este o lege generală a realității obiective, urmează că în dezvăluirea esenței fenomenelor artei cunoașterea lor, căutînd tocmai acele criterii care definesc în fond arta, — duce la apariția unor categorii proprii artei, plecînd de la individualitatea operei de artă izolate. Nu e vorba de a limita astfel arta la esențe, la forme substanțiale, la quidități sau „substanțe secunde", ci a o privi în condițiile de existență a operei în desfășurarea actului creator, ca proces cauzal și efect totodată al acestui proces. Acest act implică „o mutație funcțională a categoriilor decisive, în care și prin care o atare realitate este formată de fiecare dată". [35]

---

35 G. Lukács, *Estetica*, vol. I, București, 1972, p. 718

Şi tocmai fiindcă arta poate exista numai cu condiţia de a i se imprima materiei forma adecvată, ea este însăşi forma interiorităţii existenţei, expresia ei obiectivă — în materia exterioară a operei. Prin însuşi acest fapt, privind forma ca modalitate a existenţei şi modul în care ea se prezintă percepţiei noastre (adică felul cum se organizează materia ei ca o legătură interioară care dă operei caracterul de întreg), forma e manifestarea, reflectarea esenţei în această materie. Dacă şi aici forma are esenţă şi esenţa are o formă, într-un fel sau altul dependentă de esenţă, această esenţă a existenţei (care constituie obiectul cunoaşterii) face parte integrantă din obiect. Şi dacă, din analiza cazurilor izolate rezultă cu necesitate că ambele, adică esenţa existenţei unui lucru izolat şi acest lucru izolat reprezintă unul şi acelaşi lucru[36], unitatea lor *) arată că nu poate fi vorba aci de forme pure... Dînd materiei forma pe care o avea în mintea sa înainte de a deveni actuală, artistul „formează" în ea un conţinut. Forma nu e apriori ; nu e ceva ce subsistă în sine şi deosebit de conţinut, ca un ornament sau un veşmînt ; după cum forma nu e o membrană moartă, un vas care poate fi umplut cu orice şi care nu se schimbă deloc. Din această cauză, ea nu este indiferentă faţă de esenţă sau de conţinut.

Între formă şi conţinut — deci — există o relaţie intimă. Forma artistică e totalitatea, unificarea părţilor întregului artistic, legătura unică, comună a acestor părţi, funcţia exprimării conţinutului acestui întreg care este opera — obiectul artistic.

Astfel, opera de artă poate apărea fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincţie, deoarece conţinutul operei nu apare decît în unitatea ei formală, şi aceasta nu se întregeşte decît folosind conţinutul... Dualitatea dintre conţinut şi formă are astfel un simplu înţeles teoretic. Ea este pro-

---

36 Aristotel, *Metafizica*, 1082 b

*) şi — de aci — necesitatea raportării formei ca esenţă a existenţei lucrului la „materia" sa

dusul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei. [37]

Privind însă arta ca mod de formare a unui conținut — se înțelege — și nu ca mod de formare în vid, problema e : ce distinge 1) arta de toate celelalte forme de manifestare umană etc. și 2) ce-o explică în fond, dacă „această afirmație precum că, de pildă, cutare sau cutare lucru este modelat prin formă, nu spune nimic despre obiect dacă n-au fost determinate în prealabil cu precizie *ce*-ul formei și *cum*-ul modelării.“ [38]

De fapt, forma nu e un concept univoc, exclusiv propriu artei. Forma tuturor obiectelor este manifestarea conținutului lor interior. Printre cele 25 de sensuri sau explicații ale cuvîntului pe care le distinge Littré, nu e nici una care să se aplice propriu operei de artă. Dar e clar că „noi nu vorbim de o ființă decît cînd putem sesiza o pluralitate într-un principiu de unitate, care e tocmai forma sa. A spune despre o operă de artă că este „informă“, e a spune că nu există“. [39]

Conținutul și forma sînt categorii instrumentale, metodologic utilizabile deci în unitatea, în dialectica lor, în care elementul determinant, conținutul, decide *ce*-ul formei.

În al doilea rînd (dacă nu înțelegem prin formă — simplu — conturul unui corp, independent de materia din care este făcut acel corp) forma nu derivă automat din conținut. Concordanța formei cu conținutul este rezultatul unui proces creator. Nu sînt posibile forme dincolo de spiritul uman real, care — în artă — el singur e formativ. Și e formativ numai în măsura în care reflectă un conținut și o experiență vie în această alcătuire formală, care e eșafodajul structural al întregii opere și care se realizează deci prin structurare, formare. „Aici e cuvîntul decisiv, salutar, după Utitz. Orice artă e structurare, formare *(Gestaltung, Formung)*. Structurare, for-

---

37 Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 80
38 Georg Lukàcs, *Estetica*, vol. II București, 1974, p. 512
39 Etienne Gilson, *Matières et formes*, Paris, 1964, p. 11—12

mare, fireşte, de o specie cu totul determinată, căci (doar) prin aceea că ceva e structurat, nu e încă artă.“ [40]

Mult discutata problemă a deosebirii dintre formă şi conţinut se suprimă, într-un sens, privind arta ca mod de formare.

Răspunzînd la întrebarea „care e forma formării artistice, dacă pot spune aşa“, Utitz substituie formei conceptul de structură *(Gestalt)*, care prezintă avantajul de a surprinde domeniul dificil al relaţiilor reciproce dintre formă şi conţinut, de a releva conţinutul cuprins în formă, ceea ce „spune“ artistul prin forma operei sale.

Dar termenii „formă“ şi „conţinut“ sînt excepţional de polisemantici. Ceea ce l-a determinat şi pe Walzel să aplice, în afară de expresiile tradiţionale, termenul „*Gehalt*“ (propriu-zis un sinonim al lui *Inhalt*, „conţinut“ implicînd pe deasupra nuanţa procesului de cuprindere şi totodată „substanţă“). Şi, corelat cu el, „*Gestalt*“ (propriu-zis, un sinonim al termenului *Form*, care adaugă însă şi el conotaţiile de „alcătuire“, „chip“ cf. verbul *gestalten*, a forma, modela, a alcătui, a se dezvolta).„ [41]

Arta este *Gestaltung, Formung*... Această idee poate să nu ridice nici o pretenţie de noutate sau originalitate. Încă înainte de Utitz, Konrad Fiedler, plasat printre cei mai proeminenţi teoreticieni ai artei din secolul al XIX-lea, concepe clar arta în primul rînd ca *Formung* şi *Gestaltung*. El atrage atenţia asupra problemelor structurii *(Gestaltprobleme)*. Dar la întrebarea ce fel de *Gestaltung* e arta, ce o scoate în relief şi prin ce se distinge ea de toate celelalte *Gestaltungen*, Konrad Fiedler n-a putut da un răspuns. Emil Utitz reluînd această problemă, definea arta *Gestaltung auf ein Gefühlserleben* (modelare pe o trăire afectivă). Explicînd astfel sensul modelării sau baza ei subiectivă, el sezisa aci o trăire în corelaţie necesară cu modelarea, „corelatul ideal al modelării condiţionat de legităţi proprii“ şi arăta că

40 Emil Utitz, *op. cit.*, p. 8

41 Roman Ingarden, *Structura operei literare*, în *Poetică şi stilistică, Orientări moderne*, Bucureşti, 1972, p. 55

„acolo unde *Gestaltung* există, acolo e arta." Dar la întrebarea ce este această *Gestaltung,* privită în esența ei, mai exact în structura ei specifică artei, nici Utitz n-a dat un răspuns decisiv, convertibil într-un concept propriu artei, capabil de a o defini categoric.

Nu e mai puțin adevărat că pe linia inaugurată de Fiedler, „știința generală a artei" se apropie însă de acel concept care definind arta ca mod de formare (prin însuși procesul care-o formează) devine — în accepția metapoeticii — categoria ei fundamentală.

2

Principiul de bază al metapoeticii

Analiza conceptului de formă ca limită *) duce în fond la ideea că determinarea artei ca formare și modelare specifică stabilește sfera domeniului ei, cu un cuvînt limita sa, de la începuturile ei primare, timide pînă la execuția (săvîrșirea sau facerea) operei, care încheie această limită.

De aci se deduce nu faptul că „conținutul ar fi ceva de prisos ; ci conținutul este într-adevăr ceea ce se poate transforma în formă", dar „pînă ce nu s-a transformat, el nu are calități determinate, despre el noi nu știm nimic. El devine conținut estetic nu înainte, ci numai atunci cînd efectiv s-a transformat." [42]

Dar această transformare, — ea însăși, rezultă de aci — privește în fond arta în esența ei vie, dinamică, activă, ca mod determinat de formare sau modelare. E vorba aci de un transfer al esenței în existență, un salt din potențial în real. Și tocmai fiindcă „forma care precede în mintea artistului opera făurită de el este introdusă de artist în materie, nu apare ea însăși" (*Metafizica,* 1033 b), e necesar un proces de realizare (1065 b), acel act prin

*) în sensul că ceea ce se plasează pe sine în limita sa, completîndu-se pe sine și rămînînd așa, are formă, *morphe,* cum o înțelegeau grecii.

42 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 90

care statuia în potență (blocul de marmoră) devine statuie, acțiunea creatoare prin care o potență, în sens aristotelic, devine existență.

Definind acest act prin verbul *poiein,* tocmai această înțelegerea a procesului de creație ca un act de obiectivare și de transfigurare totodată, devine posibilă. Căci în genere actul de creație *(poiein)* — cauză primară, într-un sens, origine, sursă a artei — definește arta ca mod de formare distinct de sensul unei producții mecanice, ca activitate creatoare de forme capabile să insufle viață materiei în care operează artistul.

Datorită acestui mod de formare arta apare ca fenomen. Datorită acestui mod de formare ea se distinge de celelalte fenomene estetice sau în general de fenomenele care pot fi privite din punct de vedere estetic și cad astfel sub incidența esteticii. De aci sensul unic și propriu artei al acestui concept, reprezentînd legătura stabilă, care se repetă și care determină apariția artei, ca o lege obiectivă a fenomenelor ei. Facultatea de-a produce opere care n-au în ele însele principiul lor de activitate ci în cel care le produce (*Ethica Nicomahică,* IV, VI, 41), arta nu e o *generatio equivoca* (generație spontanee) în care Marx vedea „unica infirmare a teoriei creației". Arta este creație ; actul creator al artistului aduce esența (ființa) la deplina expresie ; tocmai acest mod de a crea, condus de intenția de a încorpora utilizînd materia în sens obiectiv, fizic (în piatră, lemn, sunet, gest etc.) definind arta ca produs al lui *poiein,* explică în fond însuși temeiul ei.

Dacă relația de temei reală constituie mai curînd latura *întemeiatului* sau a modului afirmat, arta se determină pe sine prin *poiein* în așa fel că ea e în primul rînd ceea ce este identic cu temeiul real ca și cu întemeiatul său ; conform acestei determinații, ambele laturi au unul și același conținut : cele două determinații de conținut și legătura lor se află — în artă — în acest temei al ei *(poiein)*. Dar, pe această bază, opera în care s-a realizat ca reflectare în sine relația celor două determinații (de conținut și de formă) restabilește în artă identitatea te-

meiului și întemeiatului. Relația de temei produsă e din acest motiv relație completă, care conține în sine totodată și temeiul formal și pe cel real, și mijlocește determinațiile de conținut care — înaintea formării lui — erau nemijlocite una față de cealaltă. Prin poiein arta capătă acea determinație de conținut (care e temeiul ei) și o a doua determinație afirmată de acesta (care e forma ei). Una din aceste determinații nu e ea însăși temei, iar cea de a doua nu e doar întemeiatul primei ; ci această relație e modul nemijlocit de a fi al conținutului ca relație afirmată în forma sa.

Astfel arta e identică în sine cu modul afirmat ca *poiein*, care o susține și în baza căruia temeiul real și relația de temei a formei — în opera întemeiată — sînt unul și același conținut întreg. Căci această relație nu este numai formală ci și reală : temeiul formei trece în cel real, iar relația de temei conține și un conținut particular ca *temei* și unul ca *întemeiat*. Astfel „ieșirea lucrului în existență“ *) se realizează prin intermediul lui *poiein*. Ea (arta) are o ființă determinată prin *poiein ;* determinată pe de o parte în condițiile ei, pe de alta în temeiul ei ; determinată de forma imprimată prin *poiein* conținutului ei. O definiție coerentă a artei se organizează, deci, în jurul lui *poiein*... Principiu avînd o dublă relație cu prioritatea **) și superioritatea ***), particularizînd creația artistică, imanența procesului de creație însuși, relația de temei totală ca mijlocire condiționată, o componentă fundamentală a construcției operei — categoria de *poiein* privește structura operei de artă ca o totalitate concretă în care elementele ei unice în corelația

---

*) Cînd sînt date toate condițiile unui lucru, acesta intră în existență“ (Hegel)

**) Din sec. V î.e.n. pînă în secolul VI e.n. — de-a lungul a secole — arta a fost înțeleasă ca o activitate creatoare (făuritoare). Aceasta a fost prima noțiune a artei. Și abia în jurul anului 1750 noțiunea veche ceda locul noțiunii contemporane după care arta e făurirea frumosului (Tatarkiewicz)

***) totodată precede și conduce actul creației ; din el derivă și de el depinde creația

lor (în care această structură se organizează) se profilează concret mijlocite.

De aci importanța acestui concept, principiul de bază al metapoeticii. De aci — în accepția originară a conceptului — categoria ei fundamentală.

Ca un tip de creație avînd, așadar, trăsături proprii, arta se distinge prin *poiein* deopotrivă de *tehne* ca și de *physis*.

Dacă a „făuri", a „crea" *(poiein)* e acea mișcare care unește o esență cu o existență, sau — în limbaj aristotelic — o formă de o materie, ceea ce e propriu artei e, în primul rînd, existența ființei celui care o creează ; ea e acest suflet, această ființă care o creează din materie, totodată *causa materiale* și *causa agente* a operei. Spre deosebire de tehnică,construcție *(tehné)*, arta nu e un act mecanic ci creator. Aici *causa materiale* și *causa agente* acționează împreună ; în timp ce în tehnică cele două cauze sînt separate și separată e opera de cel ce-a făurit-o. [43]

De aci, pe de o parte, un hotar între artă și produsele tehnicii, pe de alta, între artă și natură. O pictură, o sculptură sau o ceramică, o placă de email chiar, concepută ca obiect și cu toată autonomia unei creații plastice, totuși, în adîncurile spiritului nostru se acordă cu o activitate universală *(poiesis)*, care nu se supune acelorași legi de care ascultă natura. A făuri, aci, vrea să spună a da naștere, a da ființă, a produce ceea ce anterior acestui act nu exista. Spre deosebire de lucrurile care există prin natură, sau aparțin naturii (cauza lucrurilor care există prin ele însele), obiectelor generate de artă le precede un principiu creator din afara lor. „O statuie nu apare singură din ea însăși". [44] Deoarece arta se referă „nu la ceea ce există sau apare din necesitate după ceea

43 Carlo Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Venezia, 1965, p. 78

44 Aristotel, *De partibus animalibus*, 640 a

ce există în natură"[45], principiul obiectului care se creează sau activitatea creatoare rezidă în subiectul care creează și nu în obiectul creat. *Poiein* separă astfel arta ca o modalitate distinctă de *physis*, strîns legată de acel principiu comun, care e în același timp cauza și efectul ei, procesul creator *(poiein)* iar produsul *poiesis*. În acest sens, expresia „creație poetică" este, de fapt, tautologică".[46] Și numai privind natura ca artă, analogia între *divinus opus mundi* și *poeticus opus*, între *deus opifex* și *poeta* a dus în Renaștere la ideea că Dumnezeu este poetul suprem și lumea este poemul său (Landino)...

Admițînd că natura este „poetică" în măsura în care își exercită și exprimă *poiein*-ul — fie și în sens figurat — poeticul indicînd expresivitatea imaginilor în care se exprimă *poiein*-ul Naturii, în baza acestei analogii, admitem totodată că „orice artist poate să fie sensibil la aceste imagini, orice artă poate să le repete în felul ei și să împrumute astfel glasul ei Naturii. Orice artă imită astfel Natura."[47]

3

Conceptul de mimesis

Privind problema frontal, întrebarea e: în ce constă această imitație, al cărei concept pare atît de clar, cum spunea Maritain, spiritelor care se mișcă printre schemele simplificatoare ale fanteziei vulgare? Este imitația o copie a ceea ce produce natura în formele ei contingente, sau copia senzațiilor produse în noi de această natură? E o simplă imitație a existenței naturii — fie și în accepția ei cea mai largă — sau o proiecție a naturii umane, a naturii ce-l confirmă pe om (natura umanizată) în care el își afirmă deci propria sa esență umană?

---

45 Idem, *Ethica*, 1140 a

46 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, 1973, p. 453

47 Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, 1973, p. 245—246

Problema se pune aci deopotrivă privind arta ca act şi ca rezultat al actului creator ce-i stă la bază.

Privind acest act, care explică procesul funciar al creației ca produs al unor relații specifice între om şi natură, ce-şi află o expresie obiectivă în artă, arta apare ca o imitație a naturii, poiein fiind un analog al lui physis. Desigur, „nu prin aceea că reproduce artificial obiecte naturale, ci în primul rînd prin aceea că zămisleşte obiecte care au consistența, rigoarea şi strălucirea imaginilor prin care Natura se revelează, şi mai ales prin aceea că aceste obiecte exprimă o lume, o Natură naturată, care este chip al Naturii naturante. Orice artă este expresivă asemeni Naturii.“ [48]

Acesta e, de altfel, sensul originar al conceptului de *mimesis* la greci. Nu facem în cele ce urmează decît — în baza unei analize de fond — să demonstrăm această idee, trăgînd toate consecințele ei.

Deşi, cum s-a remarcat, expresia nu e prea fericită, sau n-a avut un destin fericit (dată fiind reacția antimimesică în epoca noastră), *mimesis* însemna inițial mult mai mult decît o simplă imitație în accepția unei reducții semantice, care — prin intermediul echivalentului său latin *imitatio* — îi oferă în limbile europene moderne un sens restrictiv.

A vedea însă în *mimesis* o redare mecanică, o simplă copie a naturii, în interpretarea curentă a conceptului, înseamnă nu numai o reducție logică din cele mai regretabile, dar şi o denaturare esențială a acestuia. Studiul conceptului de *mimesis* la greci — în baza unor cercetări riguroase — impune concluzia că „semnificația lui *mimesis* chiar de loc nu se acoperă cu termenul nostru de imitație ; „imitație“ acoperă numai un mic segment din cîmpul semantic al lui *mimesis*. Semnificația lui *mimesis* era pentru greci cu totul alta decît pentru noi.“ [49] În lucrarea

---

48 *Ibidem*, p. 246

49 Göran Sorbon, *Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Developement of an Aesthetic Vocabulary (Mimesis şi arta, Studii asupra originii şi dezvoltării timpurii a vocabularului estetic)*, Upsala, 1966, p. 18

Mimesis în antichitate, bazată pe studiul frecvenței cuvintelor din grupul *mimeisthai* în textele clasice din secolul V, dinainte de Platon și Xenofon, Hermann Koller arată că nu e posibil să privim substantivul *mimematha* în sensul de *copie*, sau verbul *mimeisthai* în sensul de *a copia*. Folosite mai ales cu referire la muzică și dans, ele nu însemnau la început imitație în sensul comun *(Nachahmung)* ci reprezentare *(Darstellung)* și expresie *(Ausdruck)*. Numai ulterior aceste cuvinte aparținînd grupului *mimeisthai* au început să semnifice „imitație" în sensul comun de „cópii", un sens mult mai restrîns și mai șters decît sensul lor inițial". [50]

Analiza contextelor în care apar în secolul V cuvintele aparținătoare grupului mimeisthai duce la relevarea a trei nuanțe semantice diferite :

1) directă reprezentare de aspecte sau de acțiuni și/sau manifestări ale animalelor sau omului prin limbaj, cîntec și/sau dans (sensul dramatic sau protodramatic) la Aristotel *(Poetica,* 1447 b. 10) etc.

2) „imitația" acțiunilor sau persoanelor de către cineva în sens general, fără o mimare actuală ; sensul etic (Theognis).

3) „replicația" sau reproducerea în imagine sau efigie a persoanei sau lucrului în forma materială = *mimema* (Eschil etc.).

Dacă — etimologic — *mimesis* comportă și sensul de imitație, strîns legat de imagine *(mimema)* la Eschil, Euripide, Platon etc. și *mimesis* exprimă aci acțiunea de a imita, imitația în textele antice — avînd deopotrivă sensul de reprezentare, imagine, portret — acțiunea de a reproduce, de a imita (a figura) trebuie privită aci în accepția ei filosofică, restabilind sensul originar al conceptului în arsenalul gîndirii grecești.

Mimesis la greci are un sens precizat de gîndirea lor filosofică însăși. Astfel, *mimesis* la Platon apare însoțit de trei sinonime : a) *homoiosis* (asemănare, imagine) asi-

---

50 Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954, p. 11

milarea lucrurilor empirice cu ideea care constituie tipul universal ; b) *methexis* (participare), raportul în care lucrurile multiple și schimbătoare poartă (extrag) elementul real al naturii lor din c) prezența *(parousia)* ideilor în ele, *paraplexia* (imagine, asemănare)... Această participare implică, cel puțin într-o anumită măsură, o imanență a ideilor în lucruri, contradictorie față de necesara lor transcendență. Raportul dintre idee și lucrurile sensibile, în gîndirea lui Platon, implică ideea mimezei, adică a unei imitații a esențelor exemplare *(Republica,* 409 d) sau a unor ființe asemănătoare, a imaginii lor *(Phaedon,* 100 b-19), depășirea universalității riguroase a unului și a ființei *(Parmenide, Sofistul),* concreta aplicațiune a raportului unu-multiplu la realitatea sensibilă *(Phileb,* 25 b), atribuirea unei realități materiei, introducerea cauzei eficiente, a unei acțiuni poetice care plăsmuiește materia după idee. Astfel, nu numai pictura „imită" obiectele, ci esența lucrurilor e imitată de nume *(Cratylus,* 423-9), realitatea de spirit, eternitatea de timp *(Timaeus,* 38 b) : muzicienii imită armonii divine, omul bun imită virtutea ; legislatorul înțelept imită Formele Binelui în construirea statului său.

Mimesis avea astfel în toate nuanțele semnificației sale accepții multiple, depășind sensul unei simple imitații. Teoria platonică a ideilor avea în vedere nu asemănarea, imitația unor lucruri reale sau de același grad și nici relația unui lucru mai puțin real cu un lucru mai real, ci relația dintre aparență și realitatea care ea, aparența, pare a fi. În concepția lui Platon, pe diferitele trepte (sau grade) ale realității, fiecare treaptă „inferioară" imită pe cea superioară sau anterioară ei. Astfel aci patul perceptibil este o „copie", tocmai fiindcă el nu e un pat în genere, ci ceea ce putem numi pat ; fiindcă noi cădem în „eroarea" de a gîndi că ideea (idealul) sau noțiunea de pat a fost încorporată în el, cînd de fapt nu a fost." [51]

---

51 R. G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of Art*, Indiana, 1964, p. 167

Dacă Platon nu neagă, ci califică funcția mimetică a artei în sens negativ (privind arta ca imitație a lumii devenirii și deci imitație a imitației lumii ființei, a existenței reale, a ideilor) — și în concepția sa (*Cratylus*, 432 b) imitațiile sînt departe de reproducerea integrală a obiectelor a căror imagini sînt, iar (în *Republica*), arta imită fără a avea conștiință de ceea ce imită — sensul activității mimetice a omului e aci contestat nu atît prin prisma mimezei însăși, cît din perspectiva idealistă a sistemului. Dacă, în același timp, Platon admite în *Timaeus* (unde oferă expunerea cea mai completă a mimezei) că demiurgul (meșteșugarul divin) lucrează după un model exterior lui, sîntem cu el, în tot cazul foarte departe de o reproducere pasivă a particularităților sensibile ale naturii, observă diverși comentatori. Arta nu „imită", așadar, *tale quale*; nu redă ci produce într-un sens precizat de însuși Platon (*Cratylus*, 432 b)...

De la condamnarea oricărei arte „reprezentative" (*Republica*, X) prin ideea că lucrurile particulare sînt într-un sens anumit „originale" — căci originalele făcute de meșteșugarul divin nu sînt ideile, ci obiectele naturale ale lumii sensibile (*Sofistul*, 265 c-d) — în ciuda inconsecvențelor sale, Platon ajunge la apologia ei. Unii exegeți nu ezită a privi astfel operele de artă ca „reprezentări ale ideilor platonice" sau ale unor „tipuri ideale" în baza textelor lui Platon însuși.

Teoreticienii clasici ai imitației n-au considerat, oricum, decalcomania ca artă. Ei vor ca arta să exprime natura și să rivalizeze cu ea. [52] Arta imită un prototip, un ideal, fie și inexistent. Și dacă la Platon acest ideal este real în lumea ideilor, în perioada clasică inițială idealul e — într-un fel — identic cu materialul. Oricît de variabilă ar fi relația dintre *mimesis* și prototip, nici numerele lui Pitagora, nici *nous* al lui Anaxagora, nici *logos*-ul lui Heraclit, nici „gîndirea" lui Diogene nu sînt izolate de curgerea materială a lucrurilor ci mai curînd reprezintă propria lor ordine și legătură. Arta are astfel un proto-

52 M. Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1956, p. 10

tip natural care nu este însă natura comună. „Mimesis din epoca clasică nu avea nici o legătură cu imitația naturii“ (Ed. Müller). Despre această natură auzim întîia oară la Eupompus. Noțiunea de natură ca forță creatoare lipsește în perioada clasică. Numeroase texte atestă că „natura nu e altceva decît totalitatea criteriilor exterioare sau interioare ale lucrurilor, esența sau principiul lucrurilor, substanța, proveniența lor. În elenism apare o noțiune absolută străină clasicismului, noțiunea de natură“... [53] O tradiție eronată vrea ca Aristotel să fi privit arta ca imitație a *naturii*. E cu totul inexact! El vede în artă ceva incomparabil mai mult decît o simplă imitație a naturii: Imitația nu e o copie ci o reprezentare, și nu atît a naturii exterioare cît a spiritualului, a psihicului. Atît Platon cît și Aristotel consideră că adevăratul conținut al artei nu-l constituie cîtuși de puțin natura ci viața omului. Lui Platon și Aristotel le revine cinstea de a fi considerat „principalul conținut al artei ceea ce după ei n-a mai exprimat decît Lessing și ceea ce n-au putut înțelege nici unul din urmașii lor“ (Cernîșevski).

E greșit, așadar, să se creadă că Aristotel punea la baza artei principiul unei imitațiuni a naturii în sensul strict al cuvîntului. [54] Arta imită natura în sensul că elaborează, plecînd de la ea, cauza sa exemplară. Artistul extrage din lucrurile naturii pe care încearcă a o cunoaște și imita — ideea pe care tinde a o manifesta în materie și pe care el o elaborează plecînd de la ceea ce-i oferă natura. Încă în *Fizica* sa, Aristotel face un pas important în această direcție. A spune că arta imită natura însemna aci că arta emulează natura: nu numai că o portretizează (194 a). În *De mundo* se arată, la fel, că arta emulează natura, folosindu-se de echilibrul și opoziția forțelor (396 b). Nu e vorba aci, deci, de o simplă redare a unui dat obiectiv, ci — în primul rînd — de capacitatea artei de a crea conform legii verosimilității și necesității.

---

53 A. Losev, *Istorija antičnoi estetiki (Istoria esteticii antice)*, Moskva, 1963, p. 314—315

54 M. Ralea, *op. cit.*, p. 121—122

Ceea ce e propriu-zis „imitat“ e procedeul sau modul de a crea al naturii, care — pe cît ne putem noi omenește da seama — lucrează după această lege.

Se clarifică astfel ceea ce s-a numit „foarte confuza imitație“ (Lalo) sau „greoaia noțiune a imitației naturii“ (Wölfflin)...

Admițînd chiar că ceea ce există pentru artist nu e realitatea lumii exterioare (care ar fi „doar o construcție a spiritului său“) ci doar sufletul său, pe care nu-l poate imita nici respinge, însă „trebuie să-l transfigureze în viziune artistică“ (Croce) — tocmai această transfigurare e mimeza în esența ei. Indiferent de ceea ce transfigurează artistul (natura sau spiritul său), el trebuie să-l transfere, în artă, în opera sa. Acest transfer îl numim imitație...

Dacă la baza ei, teoria imitației se anulează numai acolo unde conținutul artei e astfel încît nu se mai regăsește niciodată, nici în natură, nici în idee, nici în esența umană (spirit) — și un atare conținut poate deveni obiectiv numai atunci cînd totodată el însuși este acela care efectuează această obiectivare — cît timp arta aparține conținutului, pe care ea îl pune în operă, ea trebuie în aparența sa totodată să-l reprezinte. Nu e vorba aci de un determinism *ad-hoc* și *ad-rem,* deci. Nu obiectul „imitat“ constituie factorul predominant al operei ci imitația în sine ca principiu, obiectul putînd fi invenție pură, fără un suport în planul realului. Dar, că datele realului trebuie (sau pot) să servească drept elemente de conținut în artă, aceasta a arătat-o opera de artă de oricînd și de oriunde. Arta nu este ceea ce este în funcție de un real pe care-l transpune, altfel spus, organizarea formală ce știm s-o extragem din realitatea pe care o experimentăm zi de zi. După cum nu e un mulaj mort, un raport servil de egalitate între forma artistică și forma naturală, sau nimic altceva decît simpla copie a unui fenomen al realității. Determinările reflectării artistice apar aci „în forma lor cea mai generală și cea mai pură“, cum scria Lukács. Considerațiile sale asupra mimesis-ului (inclusiv în muzică și literatură) arătau cum caracterul acestuia, ca reflectare a realității, nu este suspendat prin faptul

că nu se poate indica în principiu un obiect determinat, în lumea fiinţînd-în-sine care să fi fost „imitat" printr-un obiect determinat, într-o operă de artă determinată. Aceasta fireşte nu exclude faptul că procesul de creaţie în foarte multe cazuri este îndreptat cu pasiune spre scopul de a reproduce obiecte determinate ale realităţii, în felul lor exact de a fi ; cu deosebire istoria artelor plastice ne oferă o mulţime de exemple pentru aceasta. [55]

În ideea unei naturi creatoare, vii *) — însă — „acel principiu" (al imitaţiei naturii) implică aci spiritul creator. Prin acest „spirit creator" opera de artă va apare ca excelentă în măsura în care ea ne arată această forţă nefalsificată a creaţiei şi această putere a naturii ca într-un rezumat. Artistul — el însuşi — „trebuie deci să se depărteze de ce e produs sau de creatură, dar numai ca să se ridice pînă la forţa creatoare şi ca să o prindă pe aceasta, în Spirit. În orice caz artistul trebuie să urmărească acel spirit al naturii, activ în interiorul lucrurilor (...) şi numai în măsura în care, imitîndu-l, îl prinde viu, el a creat ceva adevărat" (Schelling).

Analiza conceptului de *mimesis* şi a întregii problematici privind funcţia acestei categorii în contextul organic al operei, nu poate fi ruptă de sensul ei, de ceea ce arta oferă în esenţă ca o creaţie a omului exprimînd un ce spiritual în elementul ei exterior, corporal, fizic... Arta imită un aspect oarecare al naturii — în sensul cel mai larg al cuvîntului — dar „în aşa fel încît semnificaţiile ei ascunse apar într-un chip mai lămurit decît îi era dat naturii s-o facă vreodată". [56] Cum însăşi tendinţa legitimă a artei spre universalitate a determinat nevoia ca aceasta să-şi exprime cîmpul de explorare atît în planul

---

55 Georg. Lukàcs, *Specificul artei şi al literaturii*, Bucureşti, 1969, p. 401

*) dacă pentru „cercetătorul luminat", cum spunea Schelling, natura este „forţa originară, sfîntă şi veşnic creatoare a lumii, care produce toate lucrurile din ea însăşi şi care, prin lucrarea ei, le aduce la lumină"

56 Tudor Vianu, *Postume*, Bucureşti, 1966, p. 148

realității cît și al psihicului uman, incontestabil arta este — în principiu — o „imitație" a naturii (fizice sau umane) în măsura în care esența ei perceptibilă comunică un sens, o semnificație și substanțializează, deci, la nivelul reprezentării sensibile această semnificație... Astfel, cea mai veridică plăsmuire a omului, deoarece numai într-însa spiritualul își poate avea corporeitatea sa și poate dobîndi prin urmare expresie intuitivă, arta devine un transfer ontologic al inteligibilului în sensibil, al spiritualului în natural. În felul acesta își găsește soluția principiul imitației naturii în artă, „imitație" asupra căreia nu este posibil să se ajungă la acord cu poziția contrară, atîta vreme cît naturalul este luat numai în exterioritatea lui și nu ca formă a naturii semnificînd spiritul, ca formă caracteristică plină de sens." [57]

4

Conceptul (categoria) de simbol

Dacă, în imitația artistică, ceea ce e imitat, modelat, format, creat de poet, reprezentat de artist și recunoscut ca atare „este așa de mult semnificația în care stă semnul reprezentării încît forma sau structura poetică a reprezentării nu poate fi pusă în relief decît prin această semnificație" [58] — fără îndoială — formele și faptele artistice (așa cum sînt ele gîndite de artist) devin purtătoarele unor semnificații, a ceea ce realizează în fond arta.

Arta în genere își realizează astfel posibilitățile sale numai atunci cînd forma, structura artistică acordă reprezentării un sens (conținut) și în opera de artă artistul contribuie la un proces de integrare și semnificare accesibil intelectului nostru.

Admițînd că ceea ce s-a numit „legea generală a intenționalității dominante și a subordonării intenționale"

---

57 G. W. F. Hegel, *Filozofia spiritului*, București, 1966, p. 380

58 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode (Adevăr și metodă)*, Tübingen, 1965, p. 112

se bazează pe recunoaşterea funcţionalităţii semnificative a artei, arta e totdeauna şi în mod inevitabil „direcţie intenţională, intenţionalizare materială a ceva într-o semnificaţie", şi o atare funcţionalitate e deja conţinută în ideea de artisticitate ca o „lege constitutivă a regiunii artei" [59] — în opera de artă e direct implicată categoria de simbol.

Avînd — în accepţia largă a conceptului — tocmai acest sens generic de semnificaţie, categoria de simbol priveşte, deci, arta ca fapt semiologic. Studiul obiectiv al fenomenului artei priveşte astfel opera — din acest punct de vedere — ca un semn compus pentru un simbol sensibil, mai exact un sistem de semne creat de artist pentru o semnificaţie.

De la primitivul mişcat de plăcerea de a reproduce un obiect sau de dorinţa de a designa un obiect cu ajutorul unei ideograme, de la pictografie (unde fiecare desen înseamnează ceea ce reprezintă) la ideografia care extinde mult posibilităţile pictografiei, iar desenele reprezintă nu numai obiectul indicat ci şi anumite idei asociate obiectului *) — omul parcurge o lentă evoluţie în utilizarea simbolului pentru a înregistra sau transmite informaţia. În această evoluţie, arta a fost şi a rămas „forma semnificantă" pînă la un punct ideală. Acest principiu al creaţiei a animat arta greacă, chineză, etruscă, veche mexicană, mesopotamiană, prin secole, pe cea egipteană, romană, gotică, ca şi arta triburilor primitive ale Africii şi Polineziei. [60] Acest principiu animă, în fond, arta modernă şi arta epocii noastre, deplin conştientă de acest fapt.

Am dat analiza relaţiei dintre artă şi simbol, urmărind istoric problematica ei. [61] Nu ne rămîne aci decît — în baza unor consideraţii finale — să privim, deci, simbolul artistic în sine, în optica metapoeticii. Înţelegînd prin sim-

---

59 Dino Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, 1962, p. 317

*) spre exemplu, un desen al soarelui poate însemna simplu soare, sau alteori poate însemna zi, lumină, căldură etc.

60 H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture (O istorie concisă a sculpturii moderne)*, Londra, 1967, p. 181

61 *Ars longa*, Bucureşti, 1980, p. 15—75

bol un sistem semantic determinat (sau un grup de sisteme înrudite), ce reprezintă categoria de simbol artistic privit ca sistem ? Cum distingem, pe acest plan, simbolul artistic de simbol în genere ?

Admițînd că toate „formele simbolice acționează după un principiu formativ, fiecare avînd o „formare simbolică" proprie (limba, știința, mitul, arta, religia) — în acest context — arta, simbolul artistic e un simbol *sui-generis*. În primul rînd pentru faptul că — spre deosebire de știință sau filosofie (care utilizează simboluri conceptuale) — arta folosește simboluri sensibile. Simbolul artistic este un semn perceptibil, o configurație de linii, culori, volume, cuvinte, sunete etc., cărora le atribuim o semnificație.

Arătînd felul cum această semnificație poate fi creată odată cu semnul, dar ca realizare a unei potențe existente în realul căruia semnul i se substituie, Tudor Vianu observa că „pe cînd schema este un mod de sensibilizare directă, simbolul este un mod indirect, și anume o analogie" [62]. Această observație conține elementele dezvoltării ideii că — în artă — forma, sistemul de semne nu e neutru față de sensul inclus. „Cînd e vorba de artă nu este voie să atribuim simbolului înțelesul că ar indica o astfel de indiferență față de semnul său, întrucît arta constă tocmai în raportarea, înrudirea și întrepătrunderea concretă a semnificației și formei". [63] Simbolul e un semnificant material, relevînd o asemănare cu semnificatul la care se referă. Aici semnificatul se regăsește în ipostaze simbolice relativ izomorfe. Și — deși nu există un acord dacă simbolul artistic este un simbol natural sau convențional,— există un acord asupra faptului că baza sa o constituie o analogie între cele două reprezentări. Nu se poate nega că există simboluri care nu se produc întotdeauna prin analogie. Sînt simboluri curente și de un uz quasi-universal care se bazează pe o relație de asemănare și care, la origine, nu se aseamănă. Dar, rațiunea

---

62 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 161

63 G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, București. 1966, p. 312—313

(relația) care fixează simbolul și-i asigură permanența în artă, este o relație de asemănare reală ori presupusă. Fie și convențional — acest simbol implică o atare relație. Asemănarea, fără îndoială, nu vrea să spună asemănare vizuală, pentru că — spre a reprezenta idei abstracte — simbolul imită (în sensul în care orice artă e mimetică) ceva ce este (sau poate fi) invizibil. Cum ar spune Platon, nu e vorba de o simplă asemănare *(homoiotes)* ci de o adecvare *(auto to ison)* care amintește efectiv referentul *(Fedru*, 74 a).

Simbolul artistic posedă acest grad înalt de inserție a sa, ca prezență sensibilă, încît solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural...

Tocmai fiindcă simbolul artistic presupune între el și lucrul simbolizat „o legătură interioară de analogie (pe cînd semnul și lucrul semnificat sînt două lucruri arbitrare, convenționale, fără legătură între ele)[64], simbolurile lingvistice sînt adeseori arbitrare; simbolurile artistice niciodată" (T. Vianu). Gîndirea simbolică este în genere gîndirea prin imagini — în artă. Nu efectul unor relații logice sau științifice, formalizabile în scheme sau semne convenționale.

Fără a intra aci în detalii care țin de resortul semioticii, privind arta în optica metapoeticii, avem în vedere deci arta ca simbol, ca formă simbolică determinată.

Formele simbolice, în genere, reprezintă căi pe care spiritul omenesc se exprimă paralel, în măsura în care își apropie pas de pas fenomenele perceptibile. Aceste căi sînt marcate prin fixarea de semne, simboluri de care conștiința se servește pentru exprimarea ei proprie, și care reprezintă, pe de altă parte „puncte de organizare și puncte de sprijin pentru ordonarea perceptibilă a haosului impresiilor senzoriale.[65] Fără îndoială, nu toate for-

---

64 M. Ralea, *op. cit.*, p. 328

65 Ernst Cassirer, *Philosophy der symbolischen Formen (Filosofia formelor simbolice)*, I, *Die Sprache (Limba)*, Berlin, 1923, p. 9

mele simbolice pot fi raportate, în același fel, lumii pasive a simplelor impresii, căreia spiritul tinde a-i da formă, expresie pură. În artă apar forme organizate, astfel structurate încît răsare o lume mai bogată, o lume a posibilităților infinite, irealizabile în lumea experienței sensibile. Opera de artă este direct realizarea intuitivă a acestor posibilități. În multitudinea aspectelor artistice sub care am putea să vedem un lucru, se află „semnul distinctiv al unei opere de artă în raport cu celelalte forme simbolice și totodată puterea ei de fascinație“ (Cassirer).

De aci perspectiva înțelegerii artei în optica acestei categorii, privind simbolul ca forma inteligibilă care explică *ratio faciendi* a artei, însăși rațiunea ei de a fi.

De la primele sale începuturi, care se pierd în negura preistoriei, ivindu-se ca o prezență simbolică, arta apare ca o structură de semne cu o semnificație, avînd valoare de simbol. A înțelege acest simbol e a înțelege în fond arta, finalitatea ei, dreptul ei la viață. Sensul intim al operei (ce rezidă în relația dintre semnificantul comunicabil și semnificatul corespunzător) face din artă o „formă semnificantă“, cu o formulă aplicată artelor vizuale (Clive Bell) — azi — tuturor artelor. Simbolizarea, deci — comunicarea sau producerea unei referințe similare noi (în spectator, auditor etc.) variază de la o artă la alta. Ceea ce dă însă artei forța, vigoarea, adîncimea și înălțimea ei spirituală — pînă la elevație — e acest nex simbolic, care face din ea un „cifru al transcendenței“... Ceea ce n-ar însemna decît că în artă transpare gîndirea vie a omului ; arta se definește prin armonia dintre formă și sens. Inteligibilitatea care vehiculează aci forma e condusă de o gîndire pentru care opera e un intermediar. Și dacă numim simbol „transformarea senzorială a ceva spiritual“ (Worringer), funcția sa este una de *reprezentare*. El vine în fața simțurilor pentru a mijloci o intenționalitate spirituală. Realizarea artistică rezultă, în primul rînd, din interrelațiile de natură semantică a elementelor materiale (culori, linii, sunete etc.) prin intermediul distribuției și frecvenței cărora forma finală și sensul ei coincid. Corpul material, organic al artei este astfel sudat cu sensul ei.

În unitatea de ansamblu a operei, materia și sensul ei sînt interferente, se întrepătrund. Semnificația, luînd aci forma unui obiect sensibil, simbolul artistic presupune în chip obligatoriu o asemenea reprezentare, a cărei semnificație n-o căutăm, de altfel, dincolo de el, ci în el și prin el [66], fiindcă aceasta se dizolvă în sistemul de semne al simbolului. Ceea ce ne autorizează, s-a spus, să numim opera de artă un simbol artistic, chiar dacă „noțiunea comună de imagine, ca replică la o impresie sensibilă, a indus în genere (pe epistemologi) să piardă din vedere caracterul principal al imaginii, acela de a fi simbolică“. [67]

Dar, în același timp, tocmai fiindcă „funcționarea, la modul normal a simbolurilor, semnifică ceva dincolo de ceea ce prezintă“, arta nu e atît o reflectare directă a lumii simbolizate, cît acest simbol însuși. Între simbol și lucrul simbolizat arta stabilind o relație reală, prin transparența ei, realitatea fizică a operei „devine“ o realitate simbolică (o coloană a infinitului, nu un drug metalic, cum ar fi fără această realitate)...

Aici intervine un fapt decisiv în receptarea simbolului, privind însăși semnificația artei.

Dacă simbolul vid nu spune nimic, „o înțelegere pur senzorială a artei este, fără îndoială, inferioară adevăratului ei concept“ [68]. După cum nu e vorba de a privi aci senzațiile, pe care ni le oferă arta ca „simboluri“ ale fenomenelor exterioare, contestînd orice analogie a lor cu lucrurile reprezentate de ele *), tocmai fiindcă aceste senzații (pe care ni le oferă arta) sînt posibile numai pentru ceea ce arta oferă ca realitate, propria ei realitate. Desigur, această realitate este imanentă operei ; ea rezidă în obiect, în sensul că simbolul „participă întotdeauna la rea-

---

66 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 151
67 S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, Milano, 1962, p. 128—132
68 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 160
*) în sensul în care Helmholtz vedea în senzații simple „simboluri“, adică semne convenționale, care trebuie să se confirme practic, subliniind totodată eterogenitatea totală a reprezentării și reprezentatului.

litatea pe care o face sensibilă“ (Coleridge). Astfel, subiectul n-ar reacţiona, independent de voinţa lui, la prezenţa ei. Dar această realitate imanentă a obiectului se iveşte numai odată cu omul care o contemplă şi care o proiectează în conştiinţa sa.

La acest nivel are loc reconstrucţia simbolului, care e propriu-zis receptarea lui.

Astfel, problema receptării simbolului angajînd opera în totalitatea ei, priveşte nu atît „suprafaţa“ acesteia, cît semnificaţia ei interioară, pe care ne-o oferă — în acest context unic — constituienţii ei. Ţinînd seamă de una din condiţiile operei de artă, gradul ei de conexitate internă şi interdependenţa elementelor ei care se integrează în acest tot organic, ceea ce este esenţial în opera de artă este funcţia de centrare a mesajului. Receptarea ei nu priveşte în esenţă decît identificarea acestui mesaj, mai exact, depistarea acestui nex simbolic din care emană — ca dintr-un focar — toate razele ei.

5

Cheia artei de totdeauna

Sîntem astfel, în fond, în inima artei, şi întregul sistem al categoriilor metapoeticii se organizează în jurul ei. Tot ceea ce priveşte arta ca obiect al investigaţiei se finalizează în acest punct cardinal al înţelegerii operei, se îndreaptă spre el. Ca şi un text, un tablou, o statuie etc., trebuie să fie citit, descifrat, privit aşadar în sudura organică a elementelor sale, care — pe dimensiunea lăuntrică a operei — definesc sensul ei.

Simbolul nu e, în această accepţie, decît semnificaţia spirituală *), care definind sensul intim al operei, este mai importantă decît constituienţii ei, care-i definesc aspectul extern; dar experienţa artistică nu depinde, aci,

* *dhvani*, în gîndirea lui Abhinavagupta, adică starea mentală de bază

mai puțin de realitatea celor dintîi decît de percepția celei din urmă, care e reversul ei...

Reflectînd omul și destinele sale și asigurînd acestei reflectări durata unor simboluri, arta nu rămîne totuși ancorată în *hic et hunc*-ul genezei operei de artă și se canalizează fără excepție în *hic et hunc*-ul prezentului pentru fiecare receptiv în parte (G. Lukács). Ceea ce înseamnă că — mergînd totdeauna de la uman la uman — arta nu dă loc unei universalități propriu-zise, care ar depăși limitele ei în procesul său de devenire figurală. Cu alte cuvinte, arta nu poate fi decît ceea ce artistul înglobează în ea. Dar aci intră în joc valențele intime ale operei de artă, care — privită în esența ei — este în fond mult mai mult decît opera în sine. Aceasta e „starea mentală de bază" din care opera de artă emană și pe care o conține sau implică în ea.

Aceasta e în fond miracolul artei, în care rezidă, într-un sens, forța ei și care o situează — ca revers al realului — și o integrează în *hic et hunc*-ul prezentului cu fiecare receptare a ei, universalizînd-o. Aceasta, fiindcă — spre deosebire de limbaj — arta semnifică, în sensul unei construcții organice, o realitate constituită din însăși opera, ca simbol al ei.

Dar ceea ce situează arta în conștiința colectivă și o face să funcționeze ca „semnificație" este tocmai raportul său cu obiectul semnificat, esența specifică a acestei relații prin care opera-lucru aparține în fond artei. Aici se clarifică în esența sa intimă simbolul artistic și — prin intermediul său — opera în fond. Mesajul semantic, sensul operei stă într-un raport determinat de structura ei. Și invers, structura acesteia este, la rîndul ei, determinată de esența operei care se identifică cu structura acesteia, exprimînd sensul ei.

Desigur, e impropriu să numim simbol în artă simplul semn sensibil în funcție indicativă. Arta înscrie, introduce simbolul în coordonate spațio-temporale, îi oferă un suport ontic prin care — efectiv — trăiește ca artă. Creație de forme simbolice, arta implică un transfer conver-

tind sensul ei în simbol concret ; presupune o substanțializare a materiei care-l simbolizează.

Aceasta definește — tocmai — natura simbolului artistic în raport cu felul particular al oricăruia dintre celelalte simboluri ale culturii. Simbolul lingvistic, matematic etc. n-au semnificație substanțială ci funcțională. În artă devin substanțiale, sensul lor se determină în spirit formativ, se dă la iveală prin *poiein*. Avînd la bază acest principiu fundamental distinct, în noul element în care se mișcă acum sensul ei, în ceea ce am numi mediul fizic al operei, în constelații sau structuri proprii artei — simbolul artistic se organizează printr-un act de creație, se realizează în opera-lucru, care devine astfel obiect artistic. Apariția sa — privind, deci, geneza, producerea operei, procesul constitutiv al formării ei, ceea ce face posibilă opera în sine — leagă nemijlocit, deci, simbolul artistic de ideea artei ca produs al lui *poiein*. Anume, *poiein* prin aspectul fenomenal al actului creator și produsului său, act creator aci totdeauna prezent și nemijlocit activ, ca *savoir faire* ca perfecțiune, compoziție, ca „realizare a unei aparențe, punerea în scenă a unei ființe, concretizarea unui simbol". [69]

Acest act de creație leagă nemijlocit simbolul artistic de ideea mimezei.

Spre deosebire de simbolul logic sau matematic (a cărui sintagmă se reduce la „semn") simbolul artistic — ca tip sintagmatic — are la bază corelații de forme și conexiuni senzoriale care apar în planul semantic al operei. Ca o notă caracteristică a artei, reprezentarea concretă a simbolului, în conexiune nemijlocită cu referenții lui, se bazează pe forme figurative (sau configurative) care — în structura de ansamblu a operei — dau acestui simbol aparența naturii. Ceea ce nu înseamnă decît că simbolul artistic prezintă acest grad înalt de solidaritate cu realul pe care-l simbolizează, ca semn substitutiv în raport cu natura realului pe care-l „imită", încît el e

---

69 H. Lefèbvre, *Métaphilosophie*, Paris, 1965, p. 212

— ca simbol — în sine prezent. Cu alte cuvinte, simbolul artistic nu e un semn în neant, ci dă — prin el — artei un substrat ontologic. Aici semnificatul devine „real“ prin semnificantul său, dat el însuși ca ceva real, în așa fel încît noi recunoaștem semnificația implicată în actul artistic, tocmai de aceea, realmente reală.

În același timp, ceea ce dă sens operei, formele ei — ca forme substațiale ale simbolului artistic — prin producerea unui analog senzorial al vieții interioare sau exterioare, nu sînt forme pure. Ele „imită“ sau reproduc în ele însele modele, forme, ritmuri, structuri ale situațiilor emoționale etc., pe care le „reprezintă“. Sau oferă semnificații imanente ce pot fi gîndite ca moduri diverse de imitație a ceea ce indică sau apelează, prin chiar faptul că în artă plăsmuirea reprezentativă nu poate fi făcută sensibilă în nici un alt chip decît cu ajutorul unui simbol analog cu ea însăși.

Astfel există aci o fuziune perfectă între simbol și semnificația sa, care constituie cheia artei de totdeauna. Prin natura sa, deci, simbolul artistic e un simbol *sui generis*: el nu poate fi conceput decît ca un produs al lui *poiein* prin intermediul mimezei...

IV

1

Cadrul unor corelații organice

De aci cadrul unor corelații organice între cele trei concepte fundamentale, care constituie — în această accepție — categoriile metapoeticii.

Arta e un mod de a încorpora, într-un sens, dînd concretizare unui simbol, la nivelul percepției senzoriale, ca o creație a spiritului ce comportă un sens și devine expresia acestui sens, a unui raport special între gîndirea artistului și forma în care ea se încorporează.

Arta se prezintă ca ceva creat ; ea este rezultatul unui act creator, actul spiritului care „făurește“ ceea ce știe că „făurește“. De aceea, ea se prezintă ca „făurire“ *(poiein)* în absolut.“ [70]

Dacă numai un proiect realizat în materia căreia i s-a dat forma care-i convine acestui proiect poate căpăta denumirea de operă, arta ca existență este condiționată de acest act de creație : a doua operație după prima (a considera cum se face opera) e a opera asupra materiei exterioare, și a treia, a construi însăși opera. [71] Pentru a fi recognoscibilă ca fapt spiritual, opera de artă trebuie să se manifeste într-o materie și o extensiune. Pe această supoziție specifică se bazează metapoetica în formularea ei fundamentală.

Dar materia fiind aci baza formei, prin însăși forma datorită căreia opera de artă apare (dacă fără această formă ea n-ar fi ceea ce este și ea este ceea ce este doar prin această formă), arta este în esență acest proces de formare, actul prin care această formă se aplică materiei. Dar materia nu-și primește aci forma de la sine. Ceea ce apare aci ca o activitate a formei nu este mișcarea materiei însăși. Materia ca atare este determinată, sau are — cu necesitate — o formă finală, stabilă tocmai prin acest act sau proces, care îi permite artistului de a reconstrui în materie ceea ce era în prealabil în mintea sa ca o esență în spirit, ca o potență. Acest act, mai exact, procesul prin care — ca o succesiune de acte convergente spre aceeași finalitate — opera de artă își face apariția, îl determină categoria de *poiein*. Ca mod de formare definind acest act sau proces care duce pînă la capăt apariția operei, *poiein* explică transpoziția ideii din mintea artistului în materia artei, în forma ei.

Dar forma e în artă un sistem supus sensului intim al operei, indisolubil legat de acest sens, elucidează în esență acest sens. Dînd termenului de formă sensul unui ansamblu de raporturi de elemente de o realitate determi-

---

70 Antonio Russi, *L'arte e le arti*, Bari, 1960, p. 74
71 Aristotel, *Etica Nicomahică*, VI, 1, 3, 1154

nată, forma e — în adevăr — esența necesară a operei compuse în măsura în care acest sens, intuit, recreat de artist pentru a fi prezentat percepției noastre (care-l va sesiza ca *adequatio rei et intellectus*) se încarnează în structura unitară a operei, se materializează în ea.

Arta apare (se „făurește") printr-o construcție senzorială și nu printr-o abstracțiune, ca un imperativ care trebuie dus la îndeplinire. Dar opera de artă este împlinită, cînd este așa cum a voit-o artistul, care a încercat, a năzuit și a sperat această „semnificație" pentru opera sa și la sfîrșit a găsit-o sau a crezut că o găsește (Pareyson) în forma dată, în opera sa.

Ceea ce dă sens operei este idealul (intenția) ei ; iar aceasta se realizează în actul creator *(poiein)* ca un act reflexiv al sensului (simbol), ca viață, în imagine, reprezentare. Privind astfel opera în geneza ei, aci simbolul însuși este creat. Posibilitatea esențială a artei se referă, deci, la opera în sine, la transpoziția ei (ca simbol) în forme prin care ea apare ca operă, ca un obiect pe care-l percepem sensibil.

Astfel opera de artă apare ca un fenomen natural, ca un produs — prin analogie — al naturii. În acest sens, arta „imită" natura. *Mimesis* apare aci — în mod inevitabil și necesar — inseparabil de *poiein*. Ca un mod esențial de afirmare a sensului intim al operei, simbolul presupune aci o imagine concretă *(mimesis)* reprezentată de o formă reală *(poiein)*. Astfel opera de artă încarnează în materia ei simbolul artistic, propriul său simbol, propria sa semnificație, apelînd la *mimesis* și *poiein* pentru această încarnare. Simbol, mimesis și poiein constituie, deci, o unitate, în sensul în care o unitate e însăși opera de artă în genere. Simbol, mimesis și poiein devin astfel functori activi, solidari în același proces unitar de creație a operei, care explică apariția ei. Fiecare proces de creație artistică e dominat de acești functori generatori de forme, care împrumută materiei diferitelor arte modalitățile ființei, condiția existenței reale a artei în opera dată. Acești functori sînt astfel principiile fundamentale (care

fundează propriu-zis arta), care transformă materia ei, dînd noi ipostaze cuvîntului, pietrei, culorii etc., care primesc un nou sens şi o nouă existenţă (un nou statut ontologic) prin intermediul lor... Vectori dînd sens şi direcţie tuturor formelor ei (în sensul în care apariţia artei e — în acest mod de organizare a materiei — trecerea de la nonexistenţă la existenţă) aceste categorii privind arta în genere, în accepţia lor filosofică largă, explică atît apariţia artei cît şi structura ei. Realizarea artistică rezultă, în primul rînd, din interrelaţiile de natură semantică a elementelor materiale (culori, linii, sunete etc.) prin intermediul distribuţiei şi frecvenţei cărora forma finală şi sensul ei spiritual coincid. Corpul material, organic al artei este astfel sudat cu sensul ei în unitatea de ansamblu a operei ; materia şi sensul ei sînt interferente, se întrepătrund. Între simbol şi lucrul simbolizat, putem spune, arta stabilind o relaţie reală, utilizează simbolic materia cu care operează poiein, dînd o nouă realitate (mimesis). De unde rezultă că tocmai prin poiein arta ridică simbolul peste cercul intuiţiei şi al înfăţişării, ca şi peste semnificaţia pură prin mimesis. Simbolizarea pare a fi o relaţie între trei termeni, în care simbolul se referă la poiein, precum prin poiein mimesis se referă la simbol, care devine o prezenţă corporală — în structuri concepute ca moduri de a crea, prin însuşi sensul lor...

2

Mişcarea conceptelor

Între aceşti termeni, arta cunoaşte — evident — legături diferite. Ei se împletesc în forme infinit variabile de la o artă la alta, din epocă în epocă. Arta nu e produsul rece al unei maşini, care nu are (nu poate avea) nici minte, nici inimă. Chiar atunci cînd se admite că scopul artei e creaţia de forme sau imagini — fiind aci vorba de un obiect de o natură particulară, care corespunde concepţiei, viziunii artistului — mijloacele şi formele artei a-

deră, la acest punct, impulsiei interioare a artistului. Crearea formelor se bazează în artă pe un anume contact cu natura, viața, realitatea, și devine expresia unui mod subiectiv de organizare a relațiilor potrivit cărora orice operă de artă e distinctă de alta.

Această afirmație e reversul unui proces real, obiectiv, privind arta în dialectica ei, în varietatea formelor diferitelor arte și opere de artă în genere. Dacă mai adăugăm la aceasta și faptul că arta nu este stabilă, fixă, încremenită ci în veșnică mișcare, schimbare și dezvoltare, că între laturile ei se stabilesc în decursul dezvoltării legături multiple și variate, aceste relații n-au nimic absolut : și tocmai caracterul relativ al mișcării și acțiunii lor infinit variabile explică esența acestor categorii, dialectica lor.

Constituind structuri concret determinate *), fruct al particularului și individualului, arta nu e produsul unor asociații mecanice, ci al unor relații vii, dinamice, active. Tot atît de puțin încremenite ca și arta însăși (nu putem privi mișcarea conceptelor independent de mișcarea lucrurilor) — categoriile ei au un caracter istoric schimbător și depind de relația de mișcare, schimbare și dezvoltare a artei ; nu putem detașa analiza lor de viața artei. În fiecare artă ele acționează în mod diferit și pe diferitele trepte ale evoluției artei, relația — mai bine zis, interrelația, conexiunea lor — se schimbă. Interpretarea lor evoluează în funcție de orientarea generală a gîndirii, de contextul evoluției istorice a artei și experiența artistică însăși. De aci mobilitatea și elasticitatea lor, ceea ce am numi fluiditatea conceptelor, mișcarea interioară a categoriilor metapoeticii, paralel cu procesul istoric al artei.

Privind aci problema sub aspect general, ele nu sînt entități metafizice, și nu pot fi privite absolutist, metafizic. Avîndu-și originea în activitatea artistică însăși, ca

*) Rolul determinării prin specificare trebuie să aibă aci o mai mare importanță calitativă decît în alte domenii", observa Lukàcs

principii active care o determină şi care nu-şi au justificarea lor decît în măsura în care oglindesc experienţa artistică sau datele ei — ele exprimă nemijlocit evoluţia artei, mişcarea ei. Dacă reflectarea mişcării dialectice a categoriilor este un fapt elementar şi în fiecare realitate trebuie să sesizăm propriile ei contradicţii, propria ei mişcare internă, calităţile şi însuşirile ei, orice categorie stă în mod necesar în conexiune cu totalitatea legilor dialecticii, reflectă fenomenele, mişcarea, schimbarea şi dezvoltarea lor ca luptă a contrariilor.

Subsumînd astfel unor determinaţii ale gîndirii (care sînt determinaţii esenţiale ale artei) dialectica ei, ele au un caracter dialectic în sensul că asupra lor operează legile dialecticii, care se manifestă în fiecare izolat şi în toate în ansamblu. Între diferitele categorii şi chiar în cadrul uneia şi-aceleiaşi categorii apar contradicţii în baza legii unităţii şi luptei contrariilor, esenţa, miezul dialecticii.

Adevărat, privite istoric, ele se afirmă, se neagă şi se afirmă din nou, în desfăşurarea — ca luptă a contrariilor — a artei înseşi. În evoluţia sa, arta s-a axat, rînd pe rînd pe una sau alta din aceste categorii, cînd pe simbol în defavoarea mimezei, pe mimesis în defavoarea simbolului, cînd pe poiein, cînd — din nou — pe simbol ş.a.m.d. Acest joc instabil, în evoluţia căruia fiecare epocă a pus pe prim plan cînd una cînd alta din constantele artei, se explică — el însuşi — prin „tendinţa ce-o are spiritul omenesc de a da ideilor sale o valoare relativă maximă" (L. Blaga), ţinînd seamă de faptul că aceste concepte au o „menire categorială", ca „idei care împrumută funcţiunea imperativă".

Astfel, deşi clasicismul avea nevoie pentru dezvoltarea bazelor lui teoretice de construirea unei lumi ideale, principial deosebite de lumea reală, el admite doar un drum strict delimitat al idealizării realităţii, vieţii, drum stabilit de antichitate şi de Renaştere. De aceea arta, activitatea artistică presupune aci nu atît acţiunea impulsului creator al artistului cît imitarea „modelelor" vechi, în ca-

drele unor reguli fixe, avînd la bază *mimesis*-ul, concept de o importanță centrală *(Oberbegriff)* în poetica clasică, pînă în secolul al XVIII-lea.

Romantismul opune *creația* mimezei. Funcția *creatoare* în arta romantică are un rol mai important decît în arta clasică. Posibilități nelimitate de creație a modelelor inexistente, originale ale vieții vin aci din tendința de a situa pe artist în centrul operei sale. Tot așa după cum romantismul concepe arta ca o expresie simbolică și metafizică... Odată cu simbolismul, simbolul capătă situația dominantă, în orice caz, crește în raport cu arta clasică. În simbolism, legătura dintre realitate și universul artistic, opus ei, slăbește mult, devenind iluzorie, imaginea simbolică avînd drept scop o anumită interpretare a vieții, a ceva ce artistul pune în opera sa, ceva ce nu era în obiect ci în afara lui. Ceea ce duce la negarea mimezei, sau abandonarea ei, sub raport teoretic.

Fundamentul creator (poiein) pare dominanta structurală a creației la futuriști, cubiști, suprarealiști, deoarece aci problema artistică fundamentală e construirea unui fapt incomensurabil față de realitatea existentă, iar problemele legate de aspectul imitației își pierd importanța, devin neînsemnate sau secundare. Abstracționismul ajunge în această direcție pînă la finalul logic, „purificîndu-se“ de orice imixtiune a realității existente, de corelații și conexiuni cu realul, în tendința de a vedea în operele create, în forme și culori, un sens pur simbolic.

De aci, în funcție de un ideal care pune în prim plan anumite aspecte, lăsînd în penumbră altele — în desfășurarea unui proces istoric adesea dramatic — unilateralizarea, singularizarea, particularizarea, reducția, postularea exclusivă a unei categorii exclusive, care în aderența ei la situații concrete de spațiu și timp devine predominantă. Fiecare epocă „se aruncă cu o deosebită vigoare asupra acelei activități artistice care vine în întîmpinarea voinței sale specifice de formă, fiecare epocă preferă exprimarea artistică, respectiv tehnica al cărei mijloc specific de expresie garantează în cea mai largă măsură că

voința sa de formă poate fi exprimată liber și nestingherit în ea". [72]

Astfel, urmărind mișcarea conceptelor în legătură cu mișcarea obiectului (arta) prin stabilirea unor laturi sau raporturi ale obiectului care exprimă „voința de formă a epocii", aceste categorii reflectă mutații în concepția istoric variabilă a artei. Și, în funcție de ponderea sau valoarea lor relativă maximă — ca idei propulsive — devin rînd pe rînd axul teoretic al artei sau își pierd funcția lor imperativă, în sensul că nu mai constrîng, nu exprimă „voința de formă a epocii", cad în dizgrație sau desuetudine.

3

Ce rezultă de aci ?

Putînd fi, deci, fiecare prin funcția lor imperativă sau rolul de dominantă și „valoare maximă" a structurii artistice — într-un sens — baza artei, însă, termenii de simbol, mimesis și poiein nu trebuie priviți numai ca noțiuni operatorii, indispensabile în teoria artei ci și ca discriminări reale în evoluția ei. Nu putem privi aceste categorii în afara dependenței lor logice de istoria artei, dacă avem în vedere ponderea lor și faptul că problematica artei se constituie în așa fel că se face uz de una sau alta din categoriile intelectului ca idei propulsive, idei care „împrumută vremelnic o funcțiune imperativă și care pot fi tot altele și altele". [73] Variabilitatea lor, deosebirea lor, pe acest plan, nu trebuie căutată în conținutul lor ; au ca atare o funcție variabilă ca factori de activizare a artei. Dar, în același timp, ca principii ale experienței care derivă din experiență (construcții teoretice ce se substituie acesteia și nu categorii apriorice sau „idei înăscute" ci elemente ale conștiinței artistice) prin împletirea lor în țesătura unitară a artei, ele explică pro-

---

72 W. Worringer, *Abstracție și intropatie,* București, 1970, p. 186

73 Lucian Blaga, *Cultură și cunoștință,* Cluj, 1922, p. 62 sq.

cese genetice ca reflectări obiective ale artei, aspecte sau laturi constitutive ale ei.

Dacă în genere caracterul subiectiv, relativ și istoric al noțiunilor și categoriilor nu contrazice, nu exclude caracterul lor obiectiv, bazat pe o oglindire adecvată, veridică a realității — variabilitatea lor nu se poate concepe decît în limita unei prevalențe a mijloacelor, ca înregistrare a fluctuațiilor produse de-a lungul secolelor nu în ceea ce privește prezența ori absența ci primatul (sau rolul de prim plan sau penumbră), ponderea fiecărei categorii, ca și relațiile actuale între ele, în fiecare epocă dată. Primatul sau prevalența uneia asupra alteia explică — în fond — treapta sau forma artei. Fiecare din ele au dreptul de a pretinde — la un moment dat — o funcție imperativă, rolul de dominantă sau „valoare maximă" a structurii artistice, pe o anume treaptă a evoluției artei. Dar acest drept nu exclude funcția celorlalte, nu include și dreptul de a exclude categoriile așa-zicînd contrare sau colaterale.

Acest drept nu-l are funcția simbolică, deoarece ea dirijează numai o latură (semantică) a artei. Reducerea artei la simbol poate însemna conversiunea sa în semn. Atunci cînd în structura artei componenta simbolică începe să prevaleze, să se lanseze așa-zicînd în prim plan, înlăturînd forțele de care depinde elaborarea simbolului, arta — inevitabil — tinde spre formalism. Și invers, cînd scade ponderea simbolului, ea devine *art brut*. Aceasta o dovedește poezia lettristă, un limbaj în care poetul nu spune nimic, invocînd semnul pur, sau — invers — bruitismul, care e simplă mimeză.

După cum e o înșelare să consideri artele frumoase nimic altceva decît simplă imitație. Chiar la Platon, „imitația naturii încă nu se poate pune singură ca lege supremă pentru arta frumoasă" (Bărnuțiu). Imitația naturii este în realitate „o regulă foarte simplistă, care trebuie să fie corelată de o concepție „dialectică" și ambifuncțională a creației artistice". [74] Conținutul unei opere de artă

74 André Lamouche, *Esthétique*, Paris, 1961, p. 200

îl găsim, pînă la un punct, sub o anumită formă și în natură : dar aceasta nu înseamnă că imitarea naturii dă naștere artei. Toate operele de artă sînt, pînă la un punct, în mod formal, niște „imitații", dar nu orice imitație este o operă de artă. Arta e o anumită imitație. De pe poziții neoplatonice, în *Della Poetica* (1586) Francesco Patrizzi arăta că pe baza acestui principiu (al imitației) ar fi imposibil să se distingă poezia de istorie, dat fiind că ambele sînt imitații (imitația nu este proprie numai poeților).

În fine, nici *poiein* singur nu spune totul. A spune că arta implică a „face" cu artă un lucru oarecare *(fare con arte qualsiasi cosa)* nu e suficient. A spune că în artă omul nu „formează" decît pentru a forma, el gîndește și acționează pentru a putea forma, numai pentru a forma *(pensa e agisce per formare o poter formare, unicamente per formare)* [75] e o aberație.

În al doilea rînd, dacă „toată viața omenească e invenție, producție de forme, toată activitatea omenească, în cîmpul moral ca și în cel al gîndirii și al artei, încheie forme, creații organice și depline dotate cu o comprehensibilitate și autonomie a lor" *) — reevaluînd „cota artistică a oricărei producții de forme" — se ivește necesitatea de a găsi principiul de autonomie care diferențiază formarea operei de artă de orice alt tip de formare.

Ce rezultă de aci ?

Dat fiind caracterul inadecvat al oricărei poziții care se limitează dogmatizînd la numai una din dimensiunile sale prin reducția la o categorie, înțelegerea artei poate să cadă în anumite erori. În prima eroare se cade ușor cînd considerăm arta ca simplă imitație a naturii și nu

---

75 L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, p. 11

*) Sînt forme produse de activitatea (munca, operațiunea) omenească, construcțiile teoretice și instituțiile civile, realizările cotidiene și întreprinderile tehnicii, ca și un tablou sau o poezie, orice „formare" fiind legată de un act de invenție, o descoperire de reguli de producere după exigențele lucrului de făcut, și în acest mod se afirmă „intrinseca artisticitate a oricărei operații omenești" (Pareyson).

avem în vedere ceea ce este aci poiein sau simbol. Atunci ceea ce trebuia să fie mijloc apare ca scop și în loc de a privi opera privim schema ei. Aceasta e cea mai mare eroare. Ceea ce s-a numit „eroarea fundamentală a doctrinei imitaționiste" vine din considerarea unui element atunci cînd el e numai necesar — ca suficient, sau din stabilirea doar a genului proxim, fără o indicare a diferenței specifice. Aceasta e eroarea lui Baumgarten, care vede în mimesis „unica regulă" a înțelegerii artei *(omne venustate cognitionis artificium hac unica regula comprehendi videretur : naturam imitare* [76]). Aceasta e eroarea lui Batteux, pentru care trăsătura generală ce unifică artele, reduse la același principiu unic *(à un même principe)* era imitația.

Dar eroare e, de asemenea, a spune că „arta nu e imitativă, ci simbolică" [77]. Datorită marii lui capacități expresive și forței de generalizare, simbolul are încă din vechime o largă utilizare nu numai în artă ci și în religie, în filosofie, în matematică, logică etc. Arta nu se poate reduce la simbol, de vreme ce există simboluri care nu sînt artă *), iar la Cassirer — privind omul ca *animal symbolicum* — conceptul de simbol permite a cuprinde totalitatea sensurilor în care se prezintă o realizare semnificativă a sensibilului, în care ceva sensibil ni s-ar prezenta ca specificare și încarnare, ca manifestare a sensului.

Nu absolutizarea metafizică sau unilateralizarea artei prin reducția ei la o categorie unică, ci corelarea lor dialectică, e prima concluzie care rezultă de aci (1). Aceste categorii își pierd sensul, dacă nu ținem seamă de caracterul lor corelativ. Luate izolat, ele nu pot reda spiritul artei, specificul ei. Specificul artei îl vom obține abia atunci cînd și în măsura în care vom reține toate aceste

---

76 Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, VII, 104, p. 47-48

77 Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, London, New York, 1934, p. 114

*) simbol gramatical (Aristotel), metafizic (scolastică), filologic (M. Müller), psihologic (Locke), logic (Leibniz), sociologic (Steinthal), terminologic (Husserl), „independent" (Peirce).

aspecte sau laturi în unitatea lor, în interdependența lor relativă, în întrepătrunderea lor reciprocă în acel tot singular care distinge creația artistică de orice altă formă a creației sau simbolizării.

2) Există deosebiri principale între situația (dimensiunea) dominantă a unei etape sau forme artistice și absolutizarea acesteia sau a posibilităților ei de susținere a edificiului artei. Cînd oricare dintre cele trei dimensiuni manifestă tendința de a asimila (sau reduce) pe celelalte, această asimilare, devorare (sau negare) de către una din componente îi este fatală. Lipsa oricăruia din aceste elemente (istoria artei o dovedește) prejudiciază evoluției sale și — implicit — artei înseși.

3) Prezența unei laturi esențiale presupune în mod necesar, inevitabil prezența tuturor celorlalte. Concepția artei ca poiein („facere“ înțeleasă ca „formare“ într-un context de elemente materiale și tehnice) nu poate ignora fizicitatea. „Iluzia croceană a unei figurații a interiorului a cărui exteriorizare fizică n-ar fi decît o schimbare accesorie, ar lăsa neexplorată una din zonele cele mai bogate și mai fecunde ale lumii creative.“ [78] Artistul creează, „făurește“. Creația sa se desfășoară în sfera „făuririi“, în munca imaginației, ale cărei rezultate se fixează, se materializează în creația sa. Definind prin poiein acest mod de a crea, el nu poate fi izolat de mimesis, ca modalitate de organizare a simbolului care-și află prin poiein expresia în artă, privind deci condițiile constitutive ale formării sau „făuririi“ ei.

4) Ca reflectare a aspectelor ei generale ce caracterizează fenomenele sau obiectele artei, ele nu pot privi arta decît în ansamblu. În totalitatea legăturilor sale, în contexte strict determinate și într-un sens strict definit, prezența necesară a unei categorii nu implică absența necesară a celorlalte. Ele nu sînt deci categorii disjunctive (sau-sau) ci categorii conjunctive (și-și) prin însuși caracterul lor corelativ.

---

78 Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 13

5) Fiecare categorie există doar în aspectul său şi indică direcţia, sensul în care arta le include pe celelalte. Ele nu numai că nu sînt exclusive, ci — dimpotrivă — se includ reciproc, se întregesc reciproc. Fiecare din ele apare doar în contextul celorlalte şi dispariţia (elidarea) uneia duce în mod inevitabil la elidarea întregului pe care-l constituie.

6) Nu e vorba aci de o extrapola — izolînd elementele constitutive — o categorie sau alta, ci — stabilind natura intrinsecă a raporturilor care le apropie, sintetizînd corelaţia lor — de a aplica acele principii compatibile cu noţiunea de artă, care — explicînd modul ei de existenţă şi esenţa ei — integrează arta într-un concept unitar, pe o platformă comună tuturor artelor.

7) Dacă — din ansamblul tuturor laturilor fenomenelor artei, a realităţii şi raporturilor ei reciproce, se compune adevărul ei ca reflex al lumii obiective a artei, privite în ansamblu în interacţiunea şi conexiunea lor, ele cuprind cheia înlănţuirii universale datorită căreia — sub raport teoretic — arta apare ca artă. De aci cadrul unor soluţii privind 1) uzul categoriilor, 2) determinarea artei prin intermediul lor, 3) însăşi ştiinţa ei (obiectul metapoeticii) şi problematica ei esenţială.

SOLUŢII :

V

1

Uzul categoriilor. Dialectica lor

Apariţia unui sistem de concepte sau categorii referitoare la artă (considerată ca totalitate, din care decurge sub raport ştiinţific înţelegerea ei) se bazează pe interdependenţa acestor modalităţi par-

ticulare, ca expresie a unei forme de activitate umană, în care aceste categorii acţionează împreună. Nu o considerare izolată, atomistă a fenomenelor, ci sublinierea relaţiilor esenţiale care explică în fond arta, pare a fi deci principala achiziţie a metapoeticii, privind uzul categoriilor ei.

Aceste concluzii, rodul unei interpretări dialectice a categoriilor metapoeticii, privesc direct funcţia lor teoretică şi aplicarea lor în cercetarea ştiinţifică a artei.

Dacă ceea ce caracterizează dialectica în opoziţie cu metafizica este dezvăluirea întrepătrunderii dintre laturile contrarii ale obiectelor lumii reale, precum şi dintre noţiunile şi categoriile filosofice care reflectă aceste laturi, definind arta trebuie să stabilim ca punct de plecare complexitatea structurii interne a operei, condiţionată de varietatea planurilor şi poziţiilor sale în raport cu factorii care o generează şi-i explică esenţa. Dialectica cere ştiinţei să nu planeze la suprafaţa lucrurilor (fenomenelor) ci să vadă esenţa lor, procesele care se desfăşoară în adîncime şi care determină dezvoltarea lor.

Tendinţa de a defini esenţa artei se anunţă încă din antichitate. Categoriile metapoeticii îşi au rădăcinile în gîndirea antică. Forţa lor vine din tradiţiile milenare ale gîndirii filosofice europene. Ca baze teoretice proprii investigaţiei şi astfel forme ale existenţei artistice, ele pot fi identificate în epoca în care au ieşit la iveală pentru prima oară în istoria Europei, cum scria Engels, forţa, măreţia gîndirii umane, precum şi posibilităţile şi perspectivele pe care le capătă ea datorită abstracţiunilor ştiinţifice (noţiuni, categorii, legi etc.). Nu e vorba aci de a inventa noi concepte ci de a lega tocmai firul continuităţii gîndirii umane cu acele concepte valabile azi ca verigi care au o importanţă autentică pentru înţelegerea artei şi evoluţia ei. Iar dacă unele au fost, la un moment dat, uitate sau au căzut în desuetudine, e vorba de a ne detaşa de schemele de gîndire ale unei civilizaţii care a simplificat în fond termenii, şi a reinterpreta totodată, la nivelul cugetării moderne, acele concepte fundamentale justificabile în epoca noastră. Altfel

spus, a deduce sensul lor din contextul general al gîndirii filosofice antice şi a vedea, mai ales, cum pot lua azi fiinţă în optica esenţială a gîndirii globale moderne. A reactualiza, deci, aceste concepte la nivelul gîndirii contemporane înseamnă a privi — în optica dialecticii — sensul lor autentic şi interacţiunea, conexiunea lor în cadrul unei concepţii unitare a artei. Aşadar, a da viaţă acestor concepte, a privi mai exact, aceste concepte în optica unei doctrine capabile să le fundamenteze în mod ştiinţific.

Dialectica vine în acest sens în sprijinul metapoeticii, stabilind atît arta de a opera cu conceptele cît şi modul de a privi obiectul pe care-l conceptualizează.

În timp ce logica formală consideră fenomenele şi lucrurile în afara legăturii lor reciproce şi interdependenţei lor (legile gîndirii formulate de ea nu reflectă procesele care au loc în obiecte ci obiectele în afara acestor procese), logica dialectică merge mai departe. Ea cere să luăm (să privim) obiectul în dezvoltarea sa, urmărind acel lucru (respectiv, fenomen) în mişcarea sa proprie, viaţa sa proprie, cu un cuvînt, ca proces.

Într-un cosmos în care nimic nu e definitiv, nici esenţial în afară de marile principii după care se produce veşnica mişcare, există o altă viziune decît în universul cristalizat al antichităţii. Acolo realitatea însemna obiecte, aci realitatea înseamnă legi esenţiale ale mişcării, procese. Esenţa se definea, în cosmosul compus din juxtapunerea obiectelor, drept ceea ce face ca un lucru să fie. Aci esenţa e condiţia posibilităţii unei existenţe, făcîndu-se existenţă în planul accidentalului. Esenţa nu e legată de existenţă. Ea trăieşte prin ea însăşi în afara existenţei. Ea oferă (şi în artă, în acest caz) condiţiile necesare pentru a deveni existenţă.

O astfel de logică era necesară, căci înainte de a se putea trece la o cercetare a proceselor, arăta Engels, trebuiau cercetate lucrurile. Dar ceea ce este suficient pentru cunoaşterea lucrurilor şi relaţiilor simple nu este suficient pentru cunoaşterea ştiinţifică a fenomenelor şi relaţiilor complexe ; nu este suficient pentru determina-

rea esenței interioare a lucrurilor. Și dacă relația de condiționare se întemeiază pe însușirile interioare ale lucrurilor care stau în relație, relația nu e posibilă fără esențele imanente lucrurilor, care explică natura lor. Într-o definiție completă a obiectului trebuie să intre, conform dialecticii, totalitatea relațiilor care explică esența lui. Dar „totalitatea = ansamblul momentelor realității, care în desfășurarea ei se dovedește a fi «necesitate»“ (Hegel), desfășurarea întregului ansamblu de momente ale realității = esența cunoașterii dialectice. A avea în vedere fenomenul artistic, nu un singur moment în acest ansamblu, presupune un proces dialectic activ, de la formele elementare ale reflectării (senzații, percepții) prin elaborarea datelor senzoriale, ridicîndu-se la formularea conceptelor științifice, legi, categorii.

Un principiu al dialecticii este acela că în genere conceptele omenești nu sînt imobile ci în continuă mișcare, trec unele într-altele, curg unele într-altele ; altfel ele nu oglindesc realitatea adevărată. Dat fiind că realitatea obiectivă (și arta) are un caracter dialectic, reflectarea, cunoașterea teoretică a artei trebuie să se adapteze și se adaptează de fapt acestui caracter tocmai în sensul în care conținutul categoriilor ei e în permanentă mișcare, în curs de transformare și în fiecare caz concret un aspect particular. Numai în coordonatele ei generale, arta se caracterizează printr-o anume stabilitate, în final relativă și ea. Arta e creație, invenție permanentă, oricît s-ar schimba în evoluția ei, rămînînd totuși artă.

Analiza conceptelor, studierea lor, „arta de a opera cu conceptele“ (Engels) cere întotdeauna studierea mișcării conceptelor, a legăturilor lor, a trecerilor lor reciproce. Ea cere ca noțiunile și categoriile ei să fie între ele la fel de legate, să se afle în aceeași interacțiune ca și fenomenele obiectiv reflectate de ele. Alături de mobilitatea, elasticitatea și istoricitatea categoriilor, interdependența lor (care constituie un produs cauzal al interdependenței obiectelor) indică totalitatea corelațiilor multiple și complexe ale fenomenelor, create de mișcarea lor pe bază de contradicții. Dacă în interdepen-

dența lor, trecerea lor dintr-una în alta, în relativitatea și identitatea opoziției dintre concepte, în faptul că fiecare fenomen se află într-un anumit raport, într-o anumită legătură cu celelalte, în aceasta constă dialectica, trebuie avut în vedere și aci pericolul dogmatic permanent pe care-l implică orice interpretare mecanică, rigidă, nedialectică a fenomenelor, a categoriilor artei...

Firește că imaginea pe care ne-o facem despre artă prin intermediul științei este schematică. Arta e o realitate care se desfășoară într-o nesfîrșită bogăție de variante, pe multiple dimensiuni și în infinite forme. Esența ei nu se identifică cu aceste forme. Dacă ceea ce este real nu este forma exterioară ci esența lucrurilor (nemijlocit identice cu esența existenței lor) — problema este și aci cum se realizează în conștiința noastră procesul de reflectare a esenței artei (ca realitate) ținînd seamă de faptul că esența constituie o determinare a obiectelor iar obiectivitatea esenței și fenomenelor stă în unitatea lor.

Din această concepție a unității esenței și existenței în fenomen (dacă opera de artă nu e separată de esența existenței sale ci formează cu această esență o unitate) rezultă că arta constituie un obiect al lumii sensibile accesibil cunoașterii. Dacă ea oferă procese, clase de obiecte, esențe cărora le corespund formele de manifestare ca fenomene specifice, a defini arta însăși e a ține seamă de trăsăturile ei distinctive, caracteristice, care exprimă natura intimă a artei, esența ei.

Ca obiect al cunoașterii arta se prezintă, ce e drept, într-o infinitate de opere particulare și nu ca o realitate unică, generală. Admițînd că obiectul științei (al cunoașterii științifice) este generalul, cunoașterea generalului trebuie să se dezvăluie gîndirii îndreptate spre lucrurile unice ale lumii sensibile; esența ei științifică constă în capacitatea ei de generalizare asupra obiectului său. Valoarea științifică a generalizărilor sale depinde de caracterul lor obiectiv, de instrumentația științifică necesară (concepte, categorii, legi etc.), de măsura în care

aceste concepte oferă științei *principiile* unei determinări mai precise a domeniului său, în baza unui consens impus de experiența artistică însăși.

Un studiu sistematic al artei — operînd cu criterii și categorii proprii care să îngăduie o judecată cît mai obiectiv posibilă, ținînd seamă de diversitatea individuală și diferențierea produselor ei — nu poate să ignoreze, desigur, dincolo de aspectele exterioare ale artei, ce e arta în sine ca fenomen.

2

Determinarea artei prin intermediul lor

Înțelegînd că fiecărui fenomen îi sînt proprii, în însăși esența lui, tendințe și laturi contradictorii, aceste laturi și aspecte opuse constituie în artă o unitate. Prin unitatea contrariilor se înțelege aci faptul că fiecare din laturile opuse ale artei presupune cu necesitate pe cealaltă. Calitatea unui obiect, opera ca atare, apare atîta timp cît se mențin și laturile sale constitutive. A privi arta în esența ei contradictorie înseamnă a o privi în acele tendințe și laturi lăuntrice contradictorii care definesc în unitatea lor arta ca fenomen (ca existență în manifestare) și nu ca numen (existență în sine). Dacă esența este ceea ce este, datorită mișcării proprii, infinite a existenței (Hegel) — esența artei (privită ea însăși ca existență) e determinată de cuplul categoriilor care explică mișcarea proprie, infinită a artei. Și dacă întotdeauna esența acționează prin intermediul fenomenului asupra cunoașterii logice, punctul de plecare al cunoașterii e manifestarea esenței în fenomen. În măsura în care fenomenul nu se poate afirma nemijlocit decît ca esență determinată și concretă a unui fenomen determinat și concret, iar aceasta se realizează numai dacă în același timp are loc „generalizarea senzorial intuitivă care exprimă esența totodată ca ființînd

pentru sine și ca sălășluind imanent în fenomen"[79] — și aici fenomenul nu este numai ceva diferit de esență, dar este în același timp o manifestare a contrariului său, a esenței! Ambele laturi, esență-fenomen fuzionează în structura interioară a operei, se identifică în substanța ei. Ceea ce duce aci la identitatea contrariilor, care se transformă unele în altele, e tocmai acea lege a dialecticii în baza căreia „analiza descoperă prezența *in nuce* (în embrion) a unuia din poli în celălalt ; într-un anumit punct unul din poli se transformă în celălalt". [80]

Esență și fenomen sînt astfel momente strîns legate între ele ale realității operei înseși. Esența devine aci fenomen, iar fenomenul este esența în ființa ei.

Dar acest raport dintre esență și fenomen are un conținut contradictoriu, întrucît implică (conține) într-o unitate indisolubilă atît momentul identității, al unității dintre esență și fenomen, ca și momentul diferenței și al opoziției între ele. Distincția și opoziția dintre esență și fenomen, ca două laturi indisolubile, nu înseamnă ruptura, separarea lor metafizică. Ci, privind arta ca fenomen (dacă nu există nimic în esență care să nu se manifeste în fenomen), caracterul obiectiv al esenței decurge din primatul existenței operei de artă în raport cu însușirile sale, manifestări ale esenței acesteia.

De aci o concluzie privind aplicarea categoriilor metapoeticii sau ceea ce am numi uzul lor.

Avînd în vedere realitatea artei, a pătrunde în esența adîncă a fenomenului e a recunoaște unitatea indisolubilă dintre esență și fenomen. Această unitate este însă în artă produsul identității dintre opera dată și substanța ei, adică acel substrat *(substratum, subjectum)*, ceea ce stă sub *(substo)* și constituie baza experienței operei în succesiunea caracteristic schimbătoare a calității accidentelor, în procesul care-i explică apariția.

---

79 G. Lukács, *Estetica*, vol. II, București, 1972, p. 622
80 F. Engels, *Dialectica naturii*, București, 1959, p. 184-185

Privind însă raportul substanțializării și accidentalității în principiu (dacă identitatea acestui raport cu sine este substanța ca atare, care cu necesitate se pune ca realitate), această substanță generică a artei, comună tuturor formelor sale, identică cu sine în esența ei, constituie ceea ce am numi *inseitatea*, adică temeiul ei. Dacă substanța este „existența în orice existență“ (Hegel), existența artei rezidă în substanța care animă materia ei. Și dacă ceea ce numim substanță nu e în realitate decît o formă aplicată materiei (mai bine zis, substanța rezultă din îmbinarea dintre formă și materie într-un raport determinat de însăși forma care imprimă artei esența umană care se afirmă în ea), raportul de substanțializare se transformă în raport de cauzalitate.

În al doilea rînd, dacă această substanță nu apare ea însăși în opera care o conține și a cărei substanță o constituie, substanța posedă realitate nu numai sub formă de cauză, ci și — aici — sub formă de efect...

Arta nu e o existență în sine nedeterminată de nici o altă existență, ci — în diversitatea lor — formele artei, ca acte determinate și conservate în materia ei, sînt opera spiritului și nu a materiei cu care operează. Artistul, gîndind formele, îndeplinește o muncă de structurare intrinsecă a substanței ideale în formă reală, operînd cu o materie căreia i se aplică forma și care apare ca artă tocmai prin noua formă care o structurează; ea există aici prin acest fundament sau — să-i spunem — temei, ca totalitate a accidentelor în care se relevă, cu un cuvînt, ca substanță și constituie acest „temei“.

Arta poate da o varietate de forme materiei, dar baza ei e acest proces prin care ea există ca artă și care — în toate formele ei infinit variabile — constituie în ultimă instanță partea fundamentală a operei, acest temei fiind suma accidentelor apariției sale și efectul lor.

Dacă „temeiul“, ca relație originară, este relația de determinație, de conținut nemijlocite, sau „esența pusă ca totalitate“ (Hegel), a privi arta în optica acestui proces înseamnă a privi totodată „temeiul“ și esența ei. Pentru

că în acest proces se relevă de asemenea „temeiul“ artei, esența ei pusă ca totalitate, opera devine astfel esența care ființează în sine, ca temei a ceva, a ceea este în fond arta în sine.

Privind esența ca „temei“ al existenței, în accepția hegeliană a conceptului, relația de temei totală ca mijlocire condiționată aci de simbol e semnificația ei. De aci înțelegerea artei ca formă diferențiată a creației prin însăși apariția ei într-un proces determinat *(poiein)* care prin *mimesis* acordă operei substanța în care se manifestă (se exprimă) simbolul ei. De aci corelația dintre poiein, mimesis și simbol, ca expresie a totalității relațiilor dintre opera dată și temeiul ei. De aci unitatea lor indisolubilă în organizarea internă a artei, care se realizează ca mod de a fi al substanței în concatenația ei stabilă, în structura ei necesară, în existența actuală a operei. În funcție de finalitatea — ideea anticipată pe care o urmărește artistul — și care, reflectată în conștiința noastră, constituie „sufletul“ operei, esența ei, arta implică un proces prin care simbolul însuși (semnificația ei) se realizează în opera obiectiv existentă, în realitatea ei obiectuală, ca „lucru făcut“. Dar acest lucru însuși este o operă, aparține deci artei, nu ca „semn“ ce manifestă o referință intențională, o relație care se dă formal, ca atare, distinctă adică de termenii relației, ci ca tablou (ca imagine) care „reprezintă“ realitatea, pentru că reprezintă o posibilitate a existenței și nu a nonexistenței lucrurilor“ (Wittgenstein). Aci termenul ascunde relația, conținutul material ; lucrul reprezentat disimulează intenția sau sistemul de referințe care-l fac să apară investit de o anume calitate, relație speculară ori relație mijlocită *(mimesis)*.

Cooperarea dintre mimesis și poiein, organizează în fond arta ca simbol prin corelațiile lor reciproce. *Poiein*, cristalizat într-o operă de artă, nu-l putem separa de sistemul de repere originare care au calitatea de simboluri. Simbolul afirmă, justifică funcția revelatoare a operei, retopind în substanța ei sensurile caracteristice ale existen-

ței ș.a.m.d. Astfel, simbolul și lucrul simbolizat — ca imagine și nu ca abstracție conceptuală — stau pe același plan. Simbolizarea — o relație dintre simbol și referentul său — *poiein* — se explică în sudura organică a operei prin *mimesis*, ca termeni corelativi, solidari în arta majoră. Între acești termeni — un termen *a quo* (simbol) și un termen *ad quem* (poiein) — mimesis se prezintă ca o punte. Ca un nod, de la *a quo* la *ad quem*, face deci legătura dintre poiein și simbol. Tot astfel, poiein leagă mimesis de simbol și — în mod identic (ca început și sfîrșit al operei) — simbolul include relația dintre mimesis și poiein...

3

Variabilitatea lor în diferitele arte

Acest joc dialectic dintre cele trei laturi sau categorii (ca verigi solidare) cunoaște, evident, variante infinite de la o formă a artei la alta, ca și de la artist la artist. *) Dinamismul structurii artistice atîrnă nu numai de condițiile istorice și de exigențele epocii, ci și de varietatea formelor și genurilor artei, deoarece ele oferă posibilități inegale pentru manifestarea activă a celor trei categorii fundamentale. De exemplu, arhitectura oferă simbolului un orizont mult mai larg decît alte arte, cel puțin într-o anume etapă (simbolică) a evoluției sale. Dacă avem în vedere categoria poiein, e clar că posibilitățile picturii sînt aci mai reduse decît ale literaturii. Zborul fanteziei poetice e mai larg în literatură, mai liber. S-a spus că nici Bosch, nici Vrubel, nici „regele delirului", Dali, n-au putut să „creeze" ceea ce a realizat literatura în imagini artistice. Dar, din alt punct de vedere — al funcției creatoare a mimezei — poezia cedează în fața picturii. În pictură, mimeza are

*) S-a putut spune că Picasso era hotărît mai creator decît Braque, sau Wagner mai creator decît Mozart, sau James Joyce mai creator decît O'Henry și Somerset Maugham.

o bază sensibilă, vizual-perceptibilă ; iluzorie în literatură, mimeza nu e aci controlabilă ca în artele plastice. Așa se explică prevalența mimezei în arta clasică (avînd ca bază sculptura sau artele plastice), în timp ce în romantism arta în genere, privită în optica muzicii sau literaturii, apare ca pură creație-simbol. Tendința răspîndită în secolul al XIX-lea de a identifica pictura și poezia cu muzica a dus la „distrugerea" bazei mimesis-ului ; dar în aceste arte corelațiile parametrilor categoriali simbolici și mimezici sînt cu totul diferite față de muzică. Și numai înțelegerea simplistă a mimezei, în optica artelor plastice, a putut duce aci la negarea ei. Ceea ce nu exclude însă capacitatea mimezică a muzicii *), sau funcția „poetică" a arhitecturii. Precum în artele plastice, mimesis situat în prim plan, nu exclude simbolul, iar poiein nu dispare din muzică ș.a.m.d.

Interrelația (interacțiunea) acestor categorii în diferitele forme și genuri de artă se schimbă mereu, în funcție de gradul în care fiecare din ele „cedează" laturii dominante pe care — o impune în mod diferit, sau — într-o epocă dată — în genere, toate artele admit ca bază o dimensiune sau alta. Dar arta nu poate fi niciodată, în ansamblu, privată de aceste dimensiuni pe care le manifestă în mod diferit. În corelații sau conexiuni variabile, devenind rînd pe rînd cauză și efect, mijloc sau scop al artei, ele converg într-un punct care constituie — în opera de artă — nucleul, focarul ei.

Dacă însă o atare înțelegere a artei, mai exact, a categoriilor ei, vine nu din tratarea abstractă a faptelor ci din logica lor, și — în ciuda mobilității ei aparente — ele apar în structura esențială a artei, ca un produs teoretic al analizei privind aspectele ei generale, ea nu exclude sinteza lor la un nivel ce cuprinde arta ca totalitate a unei clase de obiecte, reductibile — absolut teoretic — la același „model"...

---

*) cu atîta aplomb relevată de Lukács.

Evident, corelația dintre categoriile ei fundamentale se modifică de la o formă a artei la alta, ținînd seamă de varietatea relațiilor dintre acești termeni care e în fiecare operă de artă în fond alta. Constantă e aci, în mod inevitabil, prezența acestor trei termeni care — în diversitatea formelor ei infinite — definesc, însă, arta ca model care — abstract — nu există decît prin cele trei laturi care-l compun și care, la rîndul lor, nu pot exista una fără alta ci se determină una pe alta și — în funcție de sensul și accepția lor diferită, în istoria multimilenară a artei — explică dinamica ei esențială, dialectica ei.

Aceasta înseamnă că „oricît de complexe ar părea aceste probleme, la prima vedere, la baza lor stă totuși o abstracție simplificatoare care trebuie analizată și ea în concret.“ [81] Rolul organizator central pe care-l joacă particularitatea duce la situația că orice raport de universalizare (care altminteri ar putea ateriza ușor într-o anulare netă a particularității) capătă caracterul viu, încărcat de tensiuni. Pe de altă parte, nici o sesizare a individualului nu trebuie să încremenească în simpla particularitate pentru a o reflecta numai ca atare.

Dacă a sesiza esența înseamnă a surprinde — și aici — generalul în particular, trecerea de la fenomenul nemijlocit, accesibil intuiției senzoriale, la esența mijlocită care poate fi sesizată indirect și treptat cu ajutorul gîndirii constituie o condiție a cunoașterii. Căci „cunoașterea unui obiect o avem doar atunci cînd am cunoscut esența existenței. A cunoaște un lucru izolat înseamnă a cunoaște esența existenței sale“. [82] În orice lucru existent distingem de obicei ceea ce este acest lucru de actualitatea în care apare. În primul caz vorbim de *esență*, în al doilea de *existență*. Existența e actul prin care esența e realizată într-o formă a duratei (în spațiu și timp) ca *fenomen*. Corelată cu generalul, am spune — cu legea

---

81 G. Lukács, *Estetica*, vol. II, București, 1972, p. 227
82 Aristotel, *Metafizica*, 1032 a-b

(în timp ce fenomenul este corelat cu individualul și accidentalul) esența e latura interioară, stabilă care determină natura fenomenului dat, principiul necesar în fenomen (care e latura exterioară, mobilă a existenței). Această latură interioară, stabilă — esența artei — se manifestă în masa fenomenelor ei, cuprinde totalitatea acestora și constituie baza lor. Relația și modul în care și prin care această manifestare se produce pot fi diferite în raport cu diferitele genuri și specii în care se realizează și în raport cu factorii care condiționează realizarea ei, ca acord al esenței și experienței în fenomen. Dar procesul traducerii în elementele (materiale) de extensiune (cuvinte, tonuri, culori, gesturi etc.) a esenței sale — condiția realizării obiective a operei ca existență — în complexitatea sa, explică natura proprie a artei și-i definește — în raport cu existența ei substanțială (quiditatea) și însușirile (calitățile) ei infinit variabile — în ultimă analiză, partea fundamentală, constitutivă, esența ei.

Dacă, astfel, fenomenul (esența în ființa ei, exteriorizarea concretă a esenței) este unitatea dintre aparență și esență, esența artei apare în fenomen ; de aceea fenomenul nu e pur și simplu ceva lipsit de esență ci manifestarea esenței, iar caracterul nemijlocit (care este modul determinat al aparenței față de esență) nu e decît propriul caracter nemijlocit al esenței. Și dacă — adîncind această idee — aparența este esența într-o anume determinare și — filosofic vorbind — aparență, fenomen, realitate sînt „subdiviziunile esenței“ — aceste categorii definesc respectiv cele trei ipostaze ale esenței, ca aspecte sau laturi unitare ale artei : aparență — *mimesis*, fenomen — *poiein*, realitate — *simbol*. Astfel, determinări ale esenței artei — în diversitatea infinită a relațiilor lor reciproce — ele imprimă în ansamblu mișcării proprii infinite a artei, în varietatea ei inepuizabilă, baza, finalitatea, rațiunea ei interioară, ca și legea organică și necesară a elementelor ce constituie opera ca un tot viu și semnificativ din punct de vedere artistic.

VI

1

Sensul final al categoriilor metapoeticii

Aici se clarifică sensul final al categoriilor metapoeticii. Ca determinări ale esenței artei, ele reprezintă tocmai acele laturi sau trăsături stabile și generale care constituie baza apariției sale ca fenomen și — implicit — ca esență. Astfel, factori stabili avînd rolul de functori constitutivi, situînd arta în planul în care se manifestă ființa ei — modul de existență al operei — *simbol, mimesis* și *poiein* definesc trăsăturile necesare, comune și generale, deci esențiale, specifice artei sau acelei clase de obiecte și fenomene care compun sfera ei. Dacă „pînă și categoriile cele mai abstracte ale acestei sfere rămîn complexe de determinări bogat concretizate“ (G. Lukács — explicînd în esență creația artistică, procesul prin care arta apare ca artă — aceste categorii reprezintă conceptele fundamentale prin intermediul cărora definim arta în genere. Realitatea complexă a artei este redusă astfel la elemente simple, legate între ele prin raporturi constante privind acele laturi care disting fenomenele ei privite în ansamblu. Noțiuni de maximă generalitate, care determină bazele experienței artistice, aceste concepte nu sînt deci „categorii pure“, simple „idei“, pe care le putem înființa sau desființa prin gîndirea pură, determinări ideale, pur teoretice ale artei, ci determinări reale, concrete, obiective ale diferitelor forme de exteriorizare a artei ca obiect al gîndirii.

Dacă determinarea, ca determinare existentă, este calitatea, iar „calitatea, distinsă de existență, este realitatea“ (Hegel), nu privim aci arta în sine ca abstracție de orice raport față de noi. Ci arta în transformarea ei în „lucru pentru noi“, în determinarea ei reală, așadar, ca realizare, în realitatea sa. În această accepție, nu e vorba aci de o succesiune de momente speculative, ci de puncte

nodale ale procesului de creație însuși, ca forme de organizare a structurilor care se asamblează în opera dată, alcătuind un sistem unitar. Cristalizarea lor este produsul unui proces de stabilire a relațiilor fundamentale din planul artei, definind acele trăsături ale sale, care — în condiții infinit variabile în aspectele lor particulare — în baza unor relații necesare, constituie laturi stabile, corelative, așadar, invariantele ei...

Astfel, puncte cardinale în înțelegerea artei, a notelor ei esențiale, ca moment final al acestui proces prin care structura unitară a operei — ca substrat propriu al oricărei determinații și fundament al cunoașterii ei științifice — se relevă în realitatea ei, integrînd elementele ei într-un ansamblu, aceste categorii converg spre un concept unic — arta însăși.

Dacă „obiectul, așa cum este el fără gîndire și fără concept, este o reprezentare oarecare sau chiar numai o reprezentare : numai în determinările gîndirii și ale conceptului el este ceea ce este“, cum scria Hegel *), tocmai în concept este suprimată diversitatea (proprie intuiției) și prin intermediul conceptului obiectul este readus în esențializarea lui neaccidentală...

Problema e cum se condensează — în cazul artei — acest concept ? Mai exact, cum categoriile metapoeticii „readuc“ arta în acest concept ?

2

Un spor în cunoașterea logică a artei

Reductibile la un concept unitar în acel punct în care individual și universal coincid, se identifică (dacă fenomenul artistic e principial unitar, supus acelorași legi generale), categoriile metapoeticii aduc — fiecare pe rînd și toate în ansamblu — un spor în cunoașterea logică a artei.

---

*) „Este just ! *reprezentarea* și *gîndirea*, dezvoltarea ambelor, nil *aliud*“ (V. I. Lenin, *Caiete filosofice*, București, 1956, p. 188

O teză importantă a logicii dialectice spune că noţiunile, categoriile create de logică sînt expresia legilor de dezvoltare a naturii şcl. Logica dialectică îşi formează noţiunile şi categoriile sale nu ca ceva mort, imuabil, ci ca noţiuni vii, elastice, mobile care reflectă în mod adecvat procesele ce au loc în realitatea obiectivă. Instrumente ale gîndirii, concepte raţionale, ele sînt astfel trepte în dezvoltarea cunoaşterii, puncte nodale care ne ajută să ne orientăm în reţeaua infinit de complexă şi variată a fenomenelor, ne dau posibilitatea de a desface — într-un sens — această reţea. Ele nu sînt concepte abstracte ci funcţii reale. Explicînd, exprimînd însăşi dinamica artei, în măsura în care conceptele logice fundamentale se bazează pe evoluţia ei, ele includ procesele apropierii dacă nu al coinciderii cu realitatea artei ca obiect al cunoaşterii. Ele furnizează — pe un plan — un simplu ghid, un cadru general în cunoaşterea fenomenelor artei, a realităţii ei. Dar valabilitatea lor nu se opreşte numai la relaţii formale. Ci îşi extinde acţiunea asupra întregului cîmp al artei, aşa cum se reflectă în gîndirea logică sfera ei ca existenţă empirică.

Privind arta ca un proces conştient, ordonat finalist, ca activitate omenească orientată de o finalitate, de un sistem de principii elaborate de artist în cadrul activităţii sale creatoare, ele reduc la un cadru interpretativ unitar variate ordine de fenomene, însăşi aplicarea lor implicînd exigenţa unui sistem în cadrul căruia ele operează.

Ceea ce este esenţial în acest sistem al categoriilor metapoeticii, avînd la bază un principiu unitar, este faptul că pe baza lui se poate determina adevăratul sens al conceptului artei. Ele n-au numai o însemnătate pragmatică, ci şi o însemnătate logică. Urmărind a cuprinde acest fenomen în sine, ele oferă o indicaţie sigură, un fir conducător, arătînd în ce mod şi prin ce puncte de cercetare trebuie conduse orice consideraţii teoretice care reconstituie un tot complet...

Problema corelaţiei şi subordonării lor în cadrul unui sistem organic de noţiuni fundamentale, ca un sistem al

categoriilor artei, integrabile în sfera acestui concept, se rezolvă aci în sensul că — principii călăuzitoare în investigația artei — categoriile metapoeticii sînt categorii generale ale artei, explicînd unitatea ei dialectică, definind sfera ei. Sensul acestor categorii se justifică deci în mod creator... Operînd cu aceste categorii, metapoetica plasează, deci, arta în sfera ei proprie, o reconstituie ca totalitate. Ele separă în fond arta de natură și de celelalte produse ale omului. Ele conjugă elementele care constituie condiția apariției artei. Valabilitatea lor depinde, astfel, de determinările obiective ale artei, adică de acele procese, operații reale pe baza cărora apare arta în general. Produse ale unei îndelungate evoluții istorice, categoriile metapoeticii concentrează, astfel, bogăția cunoașterii artei.

A afirma, în genere, despre categorii „că ele sînt, ca atare, goale" este neîntemeiat, deoarece în orice caz, prin faptul că sînt determinate, ele își au conținutul lor". [83]

Dacă într-un sens mai profund, adevărul constă în faptul că obiectivitatea este identică cu conceptul, conceptul este identic cu obiectivitatea artei. Aceste categorii nu apar ca forme subiective ale cunoașterii, ci — ca reflectare a proceselor (cunoașterii) obiective a artei — ele implică un conținut cognitiv. Fiecare categorie avînd valabilitatea unui adevăr obiectiv, conținutul lor e determinat de realitatea obiectivă a artei printr-un proces de abstractizare care implică a izola relațiile necesare de relațiile contingente, a alege planul de referință în interiorul căruia variabilele alese se lasă organizate.

Momente ale cunoaterii și — în același timp — elemente și trepte ale realității (dacă ansamblul conceptelor și categoriilor rațiunii sînt reflectări ale realității independente de conștiința noastră) — forme ale fiindului sau determinări ale existenței (*Daseinsformen* sau *Existenzbestimmungen*, cu expresia lui Marx) — ele sînt

---

83 G. W. F. Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice*, I, Logica, București, 1962, p. 114

forme de reflectare a existenței și reprezintă, ca atare, legități valabile pentru întregul domeniu al artei, generalizează trăsăturile diferitelor ei modalități. Punți ale înțelegerii varietății relațiilor care organizează materia ei, ele devin astfel pîrghii prin care în mod logic determinăm esența ei, permit reflectarea adecvată a artei, în baza evoluției sale. Astfel, forme ale existenței artistice, definind apariția, structura obiectului, a realității artistice în genere — ele sînt constante orientative generale ale artei. Și, cum esența artei nu se schimbă în principiu, așa nu trebuie să se schimbe principiul logic, care o susține. Principiul, dacă e veritabil, e imutabil în sensul că în ciuda variațiilor sau accepțiunilor lui variabile, el rămîne valabil. Oricît s-ar schimba în timp factorii care decid evoluția artei, în istoria ei, pe aceste principii se sprijină (dacă în esența ei arta rămîne aceeași, deoarece complexul de fenomene care poartă acest nume rămîne același, dar explicările creatoare ce i se dau variază) însăși metapoetica. „Nu se poate crea o știință fără principii generale, și acestea comportă o problematică filosofică“ [84], dacă în sensul cel mai general se cheamă principiile unei științe ansamblul propozițiilor directoare caracteristice, cărora întreaga dezvoltare a obiectului trebuie să le fie subordonată.

Ridicînd aceste categorii la rangul de principii operative (definim prin intermediul lor arta) metapoetica vede în ele principii care acționează asupra tuturor artelor. Pe aceste principii se bazează — ca mod de creație (și existență) spirituală umană, ca obiect unic al acestei științe, așadar, arta în genere. Gîndirea privitoare la artă implică un sistem de concepte logice, care investesc aria obiectului ei și-i conferă locul. Activitatea creatoare a artistului nu se poate concepe fără referință la aceste principii generale sintetice ale raționamentului teoretic, menite să cuprindă realitatea artei într-un sistem. Sensul lor funcțional, așadar, se clarifică în jurul acestui concept pe

84 G. M.-Tagliabue, *Les tendances esthétiques*, în *Les grands courants de la pensée contemporaine*, Paris, 1961, p. 1250

care-l determină și definesc, într-o corelație unitară, armonică — garanția unității comprehensive în varietatea derutantă a faptelor. E vorba aci de legătura, interdependența tuturor noțiunilor sau categoriilor fără excepție și trecerea acestora una în alta și a tuturor în *artă*, întrepătrunderea și transformarea lor reciprocă, înlănțuirea lor. Numai analitic putem izola aceste forme de legătură a fenomenelor. Reflectînd multilateralitatea procesului creator și unitatea lui dialectică, ele activează în mod simultan ca ipostaze, momente sau termeni ai unei dialectici spontane.

Fie determinări universale, fie puncte de sprijin după care gîndim și înțelegem, deci, arta — în dialectica lor — categoriile metapoeticii au un sens teoretic precis. Ca sistem al principiilor generale care conduc procesul însușirii artistice — nu luate separat una de alta, ci în interdependența lor, în condiționarea lor — constituie un agregat propriu metapoeticii și — ca noțiuni care stau la baza existenței și înțelegerii artei — aparatul ei categorial.

Dacă privim aceste categorii ca predicamente elementare specifice artei, ele ne oferă principiile cu care se poate măsura întregul domeniu al artei și determina cu precizie sfera ei, tocmai fiindcă — privite în sens larg dialectic, ca adevărate centre de problematică, ca idei propulsive — nu numai că definesc ci introduc arta într-o ordine a valorilor spirituale a umanității, avînd statutul ei în desfășurarea culturii umane. Ele nu sînt numai „nume colective“ prin care sînt înțelese anumite impresii tipice oferite de artă, precum frumosul, urîtul, sublimul, tragicul, comicul etc. ; ele reflectă *lumea* reală a artei ; au, deci, un caracter funcțional (determină structura fenomenului dat) ca și un caracter substanțial (determină quiditatea, esența necesară a artei, modul de a fi al substanței sale, ceea ce este deci important, decisiv în apariția artei ca fenomen și implicit ca esență).

Arta nu e — în esență — nici frumos, nici urît, nici tragic, nici comic. Toate acestea — adjective — indică un atribut, o calitate, mai exact, o „impresie“ pe care arta o

comunică, un efect al ei, care poate fi — în acelaşi chip — un efect al vieţii, al realităţii umane, al naturii. Arta este — în fond — artă. Frumosul e un atribut al artei, ca şi al ideii, sau al vieţii, pe o anume treaptă a dezvoltării ei, nu ideea, viaţa însăşi, arta etc. Avînd — fiecare — o altă esenţă, se definesc prin această esenţă, şi nu prin acest atribut, sau această însuşire a lor.

Spunînd „arta e artă", însă, n-am spus nimic. Dacă atît cuvîntul cît şi noţiunea „nu sînt decît semne ale unor obiecte luate ca indivizi sau clase de indivizi", ele nu exprimă *nici un sens* limitîndu-se la a exprima *semnificaţia actuală* a indivizilor sau a claselor de indivizi. Cînd spun : *toc, măr, masă, casă,* nu afirm nimic în legătură cu existenţa acestor obiecte, ci exprim doar un semn care corespunde sau indivizilor sau clasei de indivizi de acelaşi fel. Ca să exprim ceva despre existenţa lor trebuie să adaug un verb. Aristotel numeşte această împerechere de cuvinte λόγος ἀποφαντικός adică exprimare enunţiativă despre ceva. De-abia acum cuvîntul capătă sens în cadrul unei propoziţii care exprimă un adevăr."[85]

Spunînd arta e *poiein,* adaug un verb. Acum cuvîntul capătă sens. Vechii greci defineau arta *poiesis,* substantivizînd acest verb. Astfel, *poiesis* (de la *poiein*) ca şi *mimesis* (de la *mimeisthai*) şi *simbol* (de la *symballein*) — toate trei *substantive de origine verbală* — indică în fond *acţiuni* care explică deci arta ca produsul lor, care-i generează deci sensul, funcţia, rolul şi existenţa obiectivă, care-i definesc deci geneza, determinările funcţionale, valoarea ei. Astfel, categorii substanţiale, nu atributive ci entitive (ca substantive de origine verbală) ele formează „modele" ale cunoaşterii logice a artei. Cu ajutorul lor determinăm însuşirile, laturile şi legăturile esenţiale ale fenomenelor, nu numai atributele lor...

De aci deosebirea esenţială dintre categoriile metapoeticii şi categoriile esteticii. Articulate organic, ele ne duc să stăpînim fenomenele artei. Funcţia lor gnoseologică

85 Virgil Stancovici, *Logica limbajelor,* Bucureşti, 1972, p. 126

vine de aici : Ele corespund existenței, designează în plan ontic exteriorizarea esenței, iar în plan gnoseologic prima treaptă a cunoașterii artei ca fenomen. Dar, privind existența ei, substanța ei spirituală, esența ei — noțiuni concordante și nu noțiuni cu sfere încrucișate, logic privite ca notele aceluiași concept, ca principii fundamentale, specifice artei — în dialectica lor, *poiein, mimesis, simbol* determină substanțialitatea ei, în sensul în care substanța (quiditatea și calitatea) constituie obiectul experienței cunoașterii, ca o „necesitate internă a permanenței fenomenelor“ (Kant) și „permanența constitutivă a substanței nu e decît necesitatea sa“.

3

Din nou poesfera

De aci însuși sensul categoriilor metapoeticii, care ne permit a investiga arta în perspectiva unitară a obiectului ei.

Plecînd de aci, întrebarea : cum e posibilă cunoașterea conceptuală a artei prin categoriile metapoeticii, la ce rezultate duce aplicarea lor asupra artei, își găsește un răspuns privind arta însăși în optica lor ca totalitate a fenomenelor reductibile la acest concept.

Aceasta înseamnă a depăși caracterul empiric și relativ al concretului prin reprezentarea sa cu ajutorul gîndirii. Ca totalitate a multiplicității (ca obiect al cunoașterii) „arta“ nu e posibilă decît datorită alcătuirii intelectului nostru, care face ca toate reprezentările sensibilității să fie în mod necesar reductibile la unitate.

Datele simțurilor ne oferă o multiplicitate haotică de impresii ; ele pot fi unificate — structurarea lor rațională reducînd experiența sensibilă la o unitate logică, inteligibilă — prin transformarea multiplicității de date sensibile într-o experiență obiectivă și aplicarea categoriilor intelectului la datele experienței, prin sistematizarea științifică.

Această operație preliminară e o problemă-cheie a metapoeticii ; prin ea depășim caracterul furtiv, acciden-

tal al categoriilor estetice (empirice) și cercetarea speculativă sterilă. Operînd cu concepte care privesc arta în ansamblu, ca totalitate (totodată unică și multiplă), problema fundamentală a metapoeticii — ridicînd conceptele poeticii clasice la nivel de sistem — constă în a stabili sfera logică a artei ca obiect al gîndirii. Dar, tocmai fiindcă „totalitatea, așa cum apare în minte ca o totalitate gîndită este un produs al minții care gîndește“, pentru conștiința filosofică pentru care lumea înțeleasă cu ajutorul categoriilor reprezintă lumea reală, — mișcarea categoriilor apare ca actul de producție real, al cărui rezultat îl constituie lumea“ [86]. Prin analogie, pentru conștiința filosofică pentru care arta înțeleasă cu ajutorul categoriilor reprezintă arta reală, mișcarea categoriilor apare ca actul de producție real, al cărui rezultat îl constituie arta...

Arta — în măsura în care o privim ca fenomen, adică în raport cu ceea ce oferă în ansamblu sensibilității noastre — e un produs al lui *poiein*. Dacă, fără îndoială, în orice artă, un mod de formare determinat separă ceea ce s-a numit *„il fare“ (actul de a face)* al artei de „actul de a face“ al tehnicii (în măsura în care *il fare* al artei unește o esență cu o existență, sau în limbaj aristotelic, o formă cu o materie), definind acest *fare* al artei prin *poiein,* nu facem decît a separa, pe de o parte, arta de natură, pe de alta, de tehnică. Și — în sensul în care această categorie distinge deopotrivă arta de *praxis* (acțiune) ca și de *téhne* (activitatea productivă în genere) a plasa arta în sfera ei ca totalitate avînd la bază — ca proces generativ *(poiein)* — acest principiu al apariției și formării sale.

Dacă, în fine, a înțelege arta e a merge pe urmele artistului în creația sa, a-i descifra punctele de pornire și legile interioare, a înțelege arta e a reface în sens invers procesul de creație al operei, precum a înțelege o rocă e a-i cunoaște modul de formare (eruptiv, vulcanic

---

86 Karl Marx, F. Engels, *Despre artă,* vol. I, București, p. 71-72

etc.), *poiein* devine axul fundamental în jurul căruia se organizează ordinea ei. Și dacă „în fața acestei varii și variabile complexități de elemente fizice, psihice etc., pe care le oferă, e vorba de a încerca să le refacem pe un *principiu* care mai mult decît lege sistematică, să valoreze ca lege a legii și să aibă în fine forța de a adera elastic la infinita modulațiune a experienței artistice și de a integra într-un ansamblu dispersa haoticitate a datelor"[87], *poiein* e acest principiu. O sistematizare științifică a imensului cîmp experimental al activității artistice nu se poate concepe în afara lui. Dacă „problema artei este înainte de toate problema creației"[88], care explică *geneza artei in abstracto,* un raționament simplu duce aci la concluzia că arta în totalitatea ei, își află în *poiein* un concept viu, organic și adecvat. Arta se prezintă în fața gîndirii filosofice încă în antichitate nu ca o rețea încîlcită de fenomene, procese, obiecte care apar și dispar, ci ca o lume bine distinctă de lumea naturii, care se desprinde de ea sau o întregește pe aceasta, ca o creație a omului definită prin *poiein.*

De aci perspectiva înglobării artei ca totalitate a produselor sale în cadrul unei sfere distincte, pe care o numeam cu un cuvînt *poesfera.*

Punînd la baza ei principiul *poiein* ca postulat și platforma ei teoretică (în care accentul hotărîtor asupra creației „în acord cu orientarea dominantă a timpului" este evident *)) metapoetica plasează, deci, arta ca formă dife-

---

87 Dino Formaggio, *op. cit.*, p. 335

88 Roger Garaudy, *Marxismul secolului XX*, București, 1969, p. 180

*) Epoca noastră nu vede în procesul creator un simplu moment sau o parcelă din ansamblul fenomenului artistic, ci recunoaște într-însul însuși factorul dominant și subordonator al acestui ansamblu. „Creația" nu constituie un cîmp parțial de investigație, separat de cercetarea operei și de receptarea ei, ci unul cu funcțiune de matrice, din care nu numai că decurg, dar se și află implicate celelalte două. Totul pleacă de la sursa specifică... ce aparține esenței artei" (Edgar Papu, *Arta și umanul,* București, 1974, p. 161)

renţiată a creaţiei într-o sferă distinctă prin simbol (în *tehnosferă)* şi prin mimesis (în *noosferă)* la nivel de sistem.

Astfel, verigi principale în care se înlănţuie conceptul de artă, privind aplicarea lor la fenomen, în optica acestor categorii arta îşi află un concept adecvat propriului ei sistem, în mod necesar aplicabil tuturor artelor.

La acest nivel, metapoetica apare ea însăşi — implicit — ca ştiinţa acestui sistem.

PERSPECTIVE — 1

„Omul de știință... nu poate să ajungă decît la soluții, cari sînt intens prefigurate chiar în ideile propulsive cu cari el operează în punerea problemei“.

Lucian Blaga

I

1

Consecințe fecunde

Analiza principiilor ce stau la baza metapoeticii duce în fond la un ansamblu unitar de relații înglobînd arta într-un sistem.

Identificarea acestui sistem prin manifestările sale și modul de comportare a obiectului luat în studiu poate avea consecințe deosebit de fecunde în tranziția spre o nouă și fructuoasă înțelegere a artei.

Apariția artei ascultă de legi (n-o poate face oricine, oricum) și — în măsura în care ea are ca suport un individ determinat cu calitățile, universul său intelectual etc. (înțelegînd aci prin individ opera) — nu poate fi în nici un caz nonconceptualizabilă. Se poate spune și aici că fenomenul se pliază unui anumit cadru teoretic (și existențial) general. Teoretizarea individualului nu infirmă concluziile la care ne conduce — prin conceptualizare științifică — generalul. Există și aici „fenomene normal repetate, periodice chiar, niciodată identice, dar asemănătoare“ [1]. Dacă opera ca mesaj „se articulează după un sistem omolog de relații“ (Umberto Eco) și aceeași „diagramă structurală“ prezidează diversele nivele de organizare a operei, unitatea artei (ca totalitate a operelor reductibile la „un sistem omolog de relații“, la aceeași diagramă struc-

---

1 Ch. Lalo, *L'art près de la vie (Arta aproape de viață)*, Paris, 1956, p. 13

turală) explică — în totalitatea ei — poesfera, ca și fiecare din componentele ei.

Nu e vorba aci de o totalitate așadar extensivă și cantitativă, ci de o totalitate în accepția ei intensivă, calitativă, așa-zicînd de concepție. Ca viziune totalizantă a artei, nu ca sumă empirică, enumerativă, exterioară (irelevantă în detalii și ansamblu) ci ca totalitate de reprezentare în jurul unui concept (model) definind trăsăturile esențiale și deci, comune tuturor artelor, ea exprimă — în ansamblu — ceea ce e în fond arta în genere ca unitate conceptuală.

Caracterul universalității afirmațiilor, valabilității generale a conceptelor privind în esența ei creația artistică, duce la conturarea acestui sistem ca un corp unitar și nu o construcție teoretică în dezacord cu realitatea. Ordinea interioară, concretă, organică a operei se reflectă în ordinea interioară, abstractă, logică a poesferei și viceversa...

Baza ei teoretică o constituie existența unor legități și particularități specifice ale procesului creației artistice, definind — cu un cuvînt — structura artei. Aceasta ne permite să stabilim însuși procedeul constituirii științei sale, pornind de la particularitățile structurale ale obiectului. În baza acestui paralelism de structuri privind opera de artă ca și arta în ansamblu, corelația dintre structura obiectului și structura științei corespunzătoare se rezolvă în sensul în care există o corespondență între structura științei și structura acelei sfere a existenței care se reflectă în ea.

Știința, în genere, are ca scop, în toate etapele sale, să obțină o corespondență cît mai efectivă cu existența. Întrebarea e : Poate în genere știința să fie o reflectare a existenței, dacă între structura ei și structura obiectului (la care se referă) nu există o corespondență ?

Prin însăși rațiunea ei, știința are funcția organizării sistematice a obiectului său. Produs al acestei sistematizări, trecerea la cunoașterea științifică înseamnă trecerea de la cunoașterea anumitor obiecte și fenomene luate izolat la cunoașterea trăsăturilor lor generale și esențiale, la

cunoașterea raporturilor lor interne, logice, ca un mod de conexiune între deducția rațională și conținutul experienței. Această trecere e în fond primul pas spre structura științei.

Problema dacă structura științei se află într-o legătură precisă, determinată cu structura obiectului e condiționată de aceasta din urmă, de structura obiectului.

Dacă prin structură înțelegem sistemul relațional latent în obiect — ca noțiune de corp organizat a unor elemente multiple și diverse prin natura lor, ea se apropie astfel mai degrabă de noțiunea de obiect, care este produsul final și empiric al unei activități de structurare. Structura se identifică aici fie cu „totalitatea", fie cu „sistemul", fie cu „modelul". Ea designează, desigur, un principiu, dar simultan o conduită, un mod de a „face", privind elementele fundamentale de organizare care fac posibilă construcția operei (apariția artei).

Dacă prin structură înțelegem clădire, construcție, orice artă clădește în cuvinte, piatră, culori ; orice artă e construcție. Structura, aici, un corolar (sau un mod) al lui *poiein,* se identifică — în fond — în poesferă cu totalitatea produselor ei, ca produse ale aceluiași mod de structurare a materiei artei. Exigența structuralistă conduce la descifrarea comprehensivă a unei totalități, a unei forme de organizare după o legitate internă în care elementele n-au sens decît în solidaritatea corelației sau opoziției lor în același întreg.

Dacă se poate merge, însă, paralel cu direcția genetică la căutarea originei și bazei structurii, la esența fenomenelor, arta structurează — în esență — fenomene psihice, morale etc., care nu aparțin unei structuri organice, ci unei structuri „poetice" prin definiție. Ca o structură morfologică operînd cu elemente fizice (linii, culori etc.) ce mișcă în materia sensibilă a artei un conținut emotiv, afectiv, psihologic ș.a.m.d., ea se prezintă în ansamblu ca o ordine organizativă și compozitivă noonică, prin însăși substanța structurală a operei poetice. Dacă poate fi readusă toată arta, toate operele de artă, variatele pro-

grame artistice, în evoluție continuă, la un model determinat, comparînd însușirile formale ale diverselor modele, se poate stabili „o identitate de intenții operative între variatele poetici și prin urmare, o identitate de structură comună“ (Eco).

Definind astfel structura „nu ca obiect concret, ci ca sistem de relații între feluritele lui niveluri (semantic, sintactic, fizic, emotiv, nivel al formelor și nivel al conținuturilor ideologice, nivel al relațiilor structurale“) [2], se pune problema dacă, în ultimă analiză, adevărata „structură“ a unei opere reprezintă ceea ce are comun cu alte opere, ceea ce, în definitiv, este pus în lumină de un model.

Dacă e vorba aci de structuri omogene (care au o alcătuire, o structură unitară), proprietatea unui sistem de a avea aceleași note în toate componentele sale privește aci întregul artei — nu acest întreg absolut, ci întregul concret, universal, ca *comprehensio omnium singularium in universo* [3], ca o lege după care acționează principiul deschis al funcționalității artei.

Înțelegînd prin știință un sistem unitar, coerent, avînd ca obiect un întreg ale cărui părți se află într-o conexiune determinată, un sistem tinzînd spre o structurare logică a obiectului său, știința artei nu e — nu poate fi — decît știința acestei sfere a existenței.

Din această perspectivă, desigur, se clarifică sensul metapoeticii, ca și obiectul, domeniul ei propriu, aria, competența ei.

Ca știință a acestei sfere (dacă nimic în afara ei nu este artă și totul înăuntrul ei este artă), știința artei privește, deci, poesfera ca obiectul său propriu și — am putea spune — unic de studiu. Din unitatea ei conceptuală rezultă în același timp unitatea științei artei. Avînd în vedere arta ca totalitate, ca unitate a multiplicității (dacă unitatea și multiplicitatea artei nu se exclud ci se implică), arta își află în metapoetica, definind prin acest

---

2. Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 7 sq.
3. Dino Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, 1962, p. 319

concept în esență obiectul și statutul său propriu, situînd deci tratarea unitară a artei pe o platformă comună, o știință a obiectelor care constituie — în totalitatea lor — poesfera.

2

Un nou pas înainte (în elaborarea științei artei)

De aci un nou pas în elaborarea științei artei ca o teorie a obiectului său.

Dacă obiectul unei științe nu formează un material inform ci se prezintă și se constituie într-un sistem, calea unei științe sistematice a artei începe de aci. Problema centrală a formării specifice *(poiein)* privind arta ca „model" al poesferei, explică unitatea științei artei, ca un sistem genetic unic și un criteriu unitar de ordonare și organizare a acestui sistem. Cum scria Marx, „o explicație care nu indică *differentia specifica,* nu este o explicație". [4] O știință care n-ar avea în vedere *differentia specifica* n-ar fi o știință.

Ținînd, tocmai, seama de modul particular în care se organizează structura artistică, specificitatea ei este în funcție de esența acesteia, în procesul care-o constituie și-i dă viață. Este exact ceea ce separă în fond arta de natura fizică și o plasează în sfera ei proprie. Arta poate da o varietate de forme materiale, dar una și aceeași esență umană constituie baza ei invariabilă, în raport cu însușirile sau calitățile ei infinit variabile, partea fundamentală a artei, ca suma accidentelor și efectul lor.

Privind însuși raportul substanțialității și accidentalității în principiu (dacă identitatea acestui raport cu sine este substanța ca atare, care cu necesitate se pune ca realitate) aceeași substanță generică a artei, comună tuturor formelor sale, identică cu sine în esența ei, este substratul ei unitar. Această substanță, inerentă ei, acordă materiei artei — în totalitatea formelor sale infinit

4 K. Marx, F. Engels, *Opere, vol. I,* București, 1954, p. 257

variabile — acea lumină a gîndirii, a ideii, a spiritului care se manifestă în ea.

De aci (dacă una e substanța fundamentală a celulelor care organizează materia vie și alta substanța fundamentală a artei) deosebirea dintre poesferă (cuprinzînd totalitatea sistemelor artei) și biosferă (totalitatea sistemelor biologice de pe planeta noastră).

De aci (dacă structura, în sensul cel mai general, implică reunirea elementelor dintr-o totalitate prezentînd anumite proprietăți ca totalitate în care proprietățile elementelor depind, în întregime sau parțial, de caracterul totalității) cadrul organizării științei artei ca o știință a poesferei, în baza corespondenței dintre structura acesteia și structura obiectului (artei), avînd în vedere esența ei.

A reduce pluralitatea reală a atîtor structuri în unitatea unui sistem (admițînd că unitatea și universalitatea structurilor mentale se înrădăcinează în unitatea universului fizic) nu înseamnă decît a reintegra însă arta în natură, a o privi, mai exact, în perspectiva raporturilor dintre structura artistică și structura obiectivă a universului cosmic, a naturii. Ca punct de plecare, însă, această operație vizînd structura interioară a operelor de artă, ne obligă a privi arta dintr-un unghi unitar, în atributele ei fundamentale, ținînd seamă de faptul că proprietățile fundamentale ale artei determină și organizarea (structura) științei cu ajutorul căreia — prin sistematizarea cunoștințelor noastre — o privim ca sistem.

Cum unitatea logică a unui sistem de cunoștințe reflectă unitatea însușirilor obiectului științei respective, obiectul specific al unei științe e delimitat prin existența în realitate a unor forme specifice determinate ale structurii obiectului său. Cu cît mai profund pătrundem în esența obiectului, cu cît mai precis stabilim legătura părților lui componente, cu atît mai clar și mai distinct devine procedeul prin care sistematizăm cunoștințele noastre asupra lui, cu atît mai clar se conturează profilul științei care-l cuprinde. Gradul organizării structurale, nivelul perfecționării științei se află în corespondență cu gradul pătrunderii în esența obiectului, a structurii lui.

De aci un punct de vedere dialectic, deschis și convergent totodată, în jurul artei ca obiect al metapoeticii, invocînd însăși structura ei.

Faptul că obiectul artei posedă pe lîngă o realitate fizică o realitate estetică proprie (întrucît *profondamente* și nu numai *accidentalmente* el nu e dat, ci făcut ; existența sa e, deci, o existență conștient figurată prin intermediul unor apropieri și înrudiri graduale ale materialului elementar preconstituit")[5] distinge în esență structura obiectului artei de obiectul naturii. Modul particular în care se organizează materia în structura artistică, definind sensul ei, confirmă ideea că arta „nu numai că nu e o copie a naturii, ci este altceva decît natura". Ea nu e nici măcar „omul adăogat naturii, e omul *tout simplement*".[6]

Cum una din ideile care revin mereu în istoria gîndirii filosofice este aceea că nici o parte a realității lumii nu poate fi înțeleasă dacă nu este considerată în contextul universului luat ca întreg (și de fapt unitatea și diversitatea lumii biologice ne apar indisolubil legate), lumea artei nu se confundă cu lumea materiei vii. Acei factori determinanți ai creației și rezultatul lor, obiectul artistic (în care structura materiei realizează raporturi estetice în jurul unui produs propriu artei) diferă, desigur, de factorii care întrețin unitatea materiei vii.

Înțelegînd prin structură relația dintre formă și conținut *), coincidența obiectului în unitatea de ansamblu a științei cu structura acesteia (privind raportul său față de ea) derivă din structura obiectului (artei), distinctă în esență de aceea a naturii. Dacă momentul transformării ei în operație cu caracter logic este momentul în care conștiința omenească ajunge să prindă unitatea dintre obiectele pe care ea le clasifică (ea e condiția apariției științei), aici corelația dintre obiect și știință se face în planul

---

5 Max Bense, *Fondamenti per una estetica moderna*, în *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Venezia, 1966, p. 374

6 Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1925, p. 154

*) o relație determinată de forma care formează conținutul format.

esenței structurii obiectului (artei), pe acest plan distinct de obiectul naturii.

De aci perspectiva unei mai adînci orientări în structura esențială a artei și inclusiv a științei ce-o studiază. Dacă elementele unui sistem teoretic, conexiunile și interrelațiile lor depind de natura reală a obiectului, sînt determinate, în ultimă instanță de ea, modul de organizare (structurare) a științei e în directă relație cu obiectul căruia îi corespunde, derivă din structura obiectului care e domeniul său. În măsura în care teoria obiectului e în funcție de obiectul acesteia (în sensul că obiectul ei își reclamă propria sa teorie), fiecare știință își profilează domeniul în raport cu structura de ansamblu a obiectului ei.

De aci un nou pas înainte în identificarea structurii esențiale a artei, privind — cu un cuvînt — baza ei.

3

Calea metapoeticii

Ar fi o erezie să spunem că una e baza artei și alta e baza științei artei. Arta și știința ei au aceeași bază, care e — în fond — esența comună a structurii obiective a artei și a științei ce-o studiază, din momentul în care ele coincid. Dar acest moment însuși (în care știința identifică baza obiectului său) determină posibilitatea construirii ei ca știință a obiectului — artei — privită în dinamica și statica ei.

Privind în esența ei natura artei, ea își află știința ei adecvată din acest moment.

Acest moment nu apare spontan, direct, nemijlocit. „Toată știința ar fi de prisos, dacă forma de manifestare și esența lucrurilor ar coincide nemijlocit.“ [7] Fără îndoială, reflectarea științifică reprezintă o formă de conexitate și divergență între esență și fenomen. Pornind de la aparența externă, dată nemijlocit, a fenomenelor, știința dez-

7 Karl Marx, *Capitalul*, vol. III, partea II, București, 1955, p. 770

văluie natura internă a acestora, esenţa lor în mişcarea, conexitatea şi legitatea lor obiectivă. De la „punctul de plecare real şi deci punctul de plecare al contemplării şi reprezentării concretului", la oglindirea sa ca „sinteză a numeroase determinări, deci unitatea diversităţii" (Marx) — se impune aci un proces logic de structurare a obiectului ca o „totalitate bogată în multiple atribute şi raporturi" şi nu ca o reprezentare haotică a întregului.

În corelaţia dintre structura ştiinţei şi structura obiectului sînt a se evita însă două extreme : Întîia, transferul mecanic al structurii obiectului în structura ştiinţei, dependenţa servilă a structurii ştiinţei de structura obiectului. A doua, sciziunea totală a structurii teoriei de structura obiectului, negarea dependenţei structurii ei de structura obiectului, a corespondenţei lor.

Aceste extreme pot fi evitate pe două căi : a) căutînd factorii care mijlocesc dependenţa structurii teoriei de structura obiectului sau corespondenţa lor reciprocă şi b) stabilind prin intermediul categoriilor care-i definesc obiectul, sfera sa logică.

A avea în vedere structura esenţială a artei, a privi, mai exact, obiectul artistic în esenţa structurii sale specifice, înseamnă a defini — în primul rînd — specificitatea acestei structuri.

Această operaţie *) e un produs al sintezei, privită nu ca o simplă însumare ci ca o integrare logică în ordinea cunoaşterii. Astfel, ansamblul legilor de organizare a unui sistem, structura e un ansamblu operaţional cu semnificaţii determinate, grupînd elemente într-un obiect oarecare, cărora li se specifică sensul, finalitatea, li se defineşte natura. Menită a cuprinde o schemă raţională care poate condensa într-un sistem rezultatele activităţii de cunoaştere a omului, ea introduce, astfel, arta în ordinea logicii, ca un tot coerent de elemente şi corelaţii ce-o definesc.

---

*) dacă structura e — aci — o metodă, adică un act logic, operaţie logică, un act ales de subiectul cunoscător spre a lumina obscuritatea unui domeniu sau obiect oarecare

Analiza imanentă a obiectului (artei) ne duce la ideea de sistem ca sinteză a modalităților concrete ale artei. Știința, ca inteligibilitate a unui ansamblu (sau sistem) posedînd o structură (întrucît este înzestrat cu o lege de compoziție internă unitară) începe numai cînd noi sîntem în faza de a constitui obiectul ei. Cînd descoperi modelul care reflectă sistemul, definit prin legea care îngăduie trecerea de la concret la abstract, ca o expresie logică a obiectului, se atinge structura acestui obiect. Și dacă modelul reflectă în structura sa natura legilor care-l explică, acest model logic are un echivalent ontologic. Știința nu vine decît să asigure corespondența structurii sistemului cu teoria sistemului.

Această operație deschide în fond calea metapoeticii, adică înlesnește ivirea ei ca știință a obiectului său.

Ca un sistem de cunoaștere care reflectă laturile și raporturile esențiale ale fenomenelor sub forma conceptelor, a categoriilor logice, a principiilor ei generale, definind știința la nivelul ei actual, — metapoetica apare ca o știință a artei în măsura în care particularitățile structurale profunde ale artei reies din cunoașterea ei organizată într-un sistem unitar. Cea mai înaltă expresie a acestui caracter de sistem (dacă știința reprezintă un sistem conceptual strict organizat, în așa fel încît structura generală a științei este într-o conexiune precisă cu structura obiectului) este în dependență de natura și particularitățile structurale ale acestei sfere a existenței căreia îi aparține, și derivă din ea.

Prin natura sa, arta este un sistem. De la constituirea caracterului de sistem al artei și fenomenelor ei la abordarea lor, conformă acestui sistem, nu mai e de făcut decît pasul spre construirea unei teorii a sistemului, în baza unor afinități naturale și polarități care leagă elementele din interiorul sistemului și stabilește relațiile lor exterioare cu sistemele reciproc înrudite.

Analiza sau studiul creației artistice duce la înțelegerea naturii produsului, plecînd de la particularitățile generale ale operei. După cum opera nu e o sumă, o unificare a diferitelor calități (însușiri) ale obiectelor ci uni-

tatea lor organică, tot astfel sfera artei are ca premisă considerarea ei ca un sistem integral, ca o pluralitate de structuri distincte și ierarhizate, aflate într-un raport de conexiune ș.a.m.d.

Din această imagine generală a artei derivă construcția științei sale. Astfel, știința pe care o căutăm se referă mai degrabă la ceea ce este universal, căci — cum scria Aristotel — orice definiție și orice știință are ca obiect universalul, nu indivizii (*Metafizica,* 1059 b). Lucrurile compuse sînt indivizii, numai ei există cu adevărat. Dar știința se referă numai la universali, desfăcuți din complexitatea concretului individual. Cu atît mai mult cu cît orice operă (ca și orice spirit care o creează sau o admiră) e strict individuală, în existența ei concretă, arta fiind una și universală, ne putem referi la ea ca la același act unitar de creație care — în diversitatea formelor sale infinite — are universalitatea sa.

Astfel, deși metapoetica are în vedere în ultimă instanță nu arta ci opera, metapoetica are ca obiect opera ca fiind — considerată în chip universal — în structura ei generală.

Dacă, în sens aristotelic, nu există decît știință a generalului *), aici individualul și generalul nu sînt două clase de obiecte distincte pe care e posibil să le constituim apriori [8], numai una dintre ele putînd fi supusă unui tratament științific : individualul se dă drept ceea ce e ac-

---

*) În orice știință, după Aristotel, se desfășoară jocul teoriei și al experienței, și filosofia sa a cunoașterii constă, în mare parte, în a expune, în diferitele domenii pe care el le atribuie științei, unitatea profundă și variantele acestui joc. La fel în concepția actuală a științei, moștenită prin modificarea concepțiilor ce s-au ivit la începutul secolului al XVII-lea (...) În științele de astăzi, o teorie este un ansamblu de concepte abstracte, în interiorul căruia, cu ajutorul anumitor reguli de combinație și de deducție, e cu putință a conchide necesitatea sau probabilitatea unor configurații de asemenea abstracte socotite ca reprezentînd fenomenele (Gilles Granger, Théorie et expérience, în *Philosopher, Les interrogations contemporaines,* Paris, 1980, p. 342-343

8 Lucien Sebag, *Marxisme et structuralisme,* Paris, 1964, p. 219

cesibil, supus generalizării. Limita dintre cele două cîmpuri, astfel stabilită, poate fi fluentă, labilă ; trebuie să ținem seamă de părțile constitutive ale operei și de structura lor care include ansamblul.

Aici intervin, deci, categoriile ca punți de înțelegere a varietății relațiilor care organizează materia artei, pîrghii prin care determinăm logic sfera ei. Izolînd sfera artei de natură (prin *poiein*), o izolăm totodată într-o sferă distinctă — prin *simbol* — în *tehnosferă* și prin *mimesis* — în *noosferă*, ca un sistem logic determinat. Problema corelării și subordonării lor în cadrul unui sistem organic de noțiuni fundamentale, integrabile în sfera acestui concept, se rezolvă în sensul că — principii călăuzitoare în investigația artei — categoriile metapoeticii, categorii generale ale artei, explică unitatea ei dialectică definind sfera ei.

Astfel, ambele căi ale corelării obiectului în unitatea de ansamblu a științei cu structura acesteia — din necesitatea absolută a situării studiului științific al artei într-un cadru adecvat — introduc arta într-o ordine logică a spiritului care-i clădește știința.

II

1

Profilul metapoeticii Acest proces însuși (de clădire a științei) e un produs al sintezei, privind arta ca ansamblu logic determinat.

Dacă științele își primesc obiectul lor nu de la metoda de cercetare ci de la obiectul de studiu, structura unei științe este în funcție nu numai de obiectul ei, ci și de punctul de vedere din care își privește obiectul.

De aci profilul metapoeticii ca știință a artei, privind însăși problematica ei, la nivel de sistem.

Înțelegînd prin sistem ansamblul unităților rezultate în urma unei operații de reducție a variantelor la invariante — ca sistem al cunoașterii — știința are, la rîndul ei, propria sa structură, care îndeplinește o anume funcție logică. Din înregistrarea unor fapte, ipoteze, idei, elemente de cunoaștere etc., știința nu poate alcătui o structură logică. Ea începe să capete o atare structură abia atunci cînd începe să desprindă din cunoașterea nediferențiată un sistem de cunoștințe diferențiat. Ceea ce se numește structură în știință reprezintă, de fapt, generalizarea și abstractizarea obiectului propriu al acestei științe care constituie conținutul și baza ei.

Dacă elementele structurii logice a științei sînt baza, legile, conceptele fundamentale, teoriile, ideile etc., fundamentarea sa teoretică fiind strîns legată de obiectul ei, problema e : cum putem fonda metapoetica, ce avem de făcut pentru fondarea ei ?

Ca o știință sau disciplină modernă, care lărgind cîmpul de înțelegere a artei, o izolează în același timp de natură, ca o știință a poesferei (a cărei structură coincide astfel cu structura obiectului) metapoetica nu e însăși poetica, *ab initio* o știință a lui *poiein ?*

Am putea, ipotetic, răspunde : da ! Deoarece însă există o știință a naturii, e limpede că ea va fi deosebită și de știința practică și de cea teoretică, scria Aristotel, după care există trei feluri de științe : practice, poetice și teoretice. Înțelegînd prin poetică *(epistéme poiéti)* acea știință care, ca arhitectura, are drept scop să realizeze un produs, o operă exterioară agentului (aci, artistul) ; în timp ce, dimpotrivă, practica *(praxis)* presupune o activitate interioară, imanentă a agentului [9], Aristotel stabilea o relație disjunctivă între științele teoretice, poetice și practice, în baza căreia metapoetica nu e o știință „poetică"... Altul e punctul de vedere al poeticii și altul punctul de vedere al metapoeticii, care nu se ocupă, așadar, cu producerea sau fabricarea unui obiect exterior agentului, ci e *teoria* acestei producții sau „fabricări".

---

9 Aristotel, *Metafizica,* 1025 b și 1064 e ; *Top* VI, 6, 145 a 15

Vechile poetici și numeroasele tratate de arhitectură, muzică și pictură ale Antichității și Renașterii aveau un caracter practic și operativ. Ele încercau să doteze pe artist cu o sumă de cunoștințe pe care, aplicîndu-le, artistul putea fi sigur că va crea opere." [10] Era vorba aci de cunoștința canoanelor, adică a regulilor, mijloacelor și soluțiilor tipice și probate. Erau științe *„poetice"*, deci („care te învață cum să construiești ceva") spre deosebire de *științele practice* (care studiază acțiunea în ea însăși, acțiunea individuală — etica, în familie — economia domestică, și în stat — politica) sau *științele teoretice* care studiază natura (teoretic, contemplativ) și care se divid, la rîndul lor, după cum se ocupă de analiza cunoașterii sau de principiile lucrurilor înalte, la Aristotel, în *Analitica* (logica) și *Prima filosofia* (metafizica)...

O mare parte a reflecțiilor pe care Antichitatea și Renașterea au dedicat-o artei apar și se dezvoltă tocmai în poetici, deci în programe de artă, și astfel trebuie să fie considerate, avînd în vedere caracterul *operativ* al afirmațiilor lor și caracterul istoric al gustului particular care le-a inspirat.

Situația pare a fi astăzi aceeași. Ceea ce caracterizează poetica e faptul de a fi legată dacă nu exclusiv, desigur prevalent, de *expresia* artistică. „În prezent, problema poeticilor trebuie rezolvată nu pe baza teoriei limbajului poetic, deși în legătură cu el... și nu pe baza stabilirii limitelor și a obiectivelor poeticii și stilisticii în planul artistic general... ci independent, în legătură cu problemele studierii legilor de compunere a diferitelor tipuri de opere literare, a structurilor verbal-artistice, în dezvoltarea lor istorică și în diferitele transformări naționale tipice. Una din cele mai importante sarcini ale poeticii este studierea principiilor, a problemelor și a legilor de compunere a operelor beletristice de diferite genuri în diverse epoci, stabilirea legilor sau principiilor generale ale unei astfel de compuneri, precum și a celor particulare, specifice, tipice pentru o anumită literatură națio-

10 Tudor Vianu, *Postume*, București, 1966, p. 182

nală, cercetarea interdependenței și a relațiilor dintre diferitele tipuri și genuri ale creației literare, descoperirea drumului evoluției istorice a diferitelor forme literare.“ [11]

Dacă ceea ce s-a numit dezvoltarea recentisimă a poeticii înspre și în semiotică, reprezintă nu numai un progres științific în raport cu momentele anterioare, ci și o dezvoltare logică a acestora și ea „se va interesa de întreg textul literar, într-o perspectivă simultan lingvistică și critică“, [12] poetica își menține în esență profilul.

Chestiunea se pune altfel din momentul în care conceptul de poetică își modifică accepția. Deja în *Introduction à la poétique,* Valéry pare a-i lărgi sensul sau a-i sugera această lărgire. El pronunță aci numele de *poietică,* justificîndu-l prin aluzii la limbajul medicilor (de ex. hematopoieza, hematopoietic), *le faire, le poiein* de care vrea să se ocupe fiind categoria generală a operelor spiritului. Dar tendința de a limita *Poetica* (sau mai degrabă *Poietica*) la poezie, cuprinzînd, pe de o parte, studiul invenției și al compoziției, examinarea și analiza tehnicelor, procedeelor, instrumentelor, materialelor revine la Jean Pommier, urmașul său la Collège de France. De altfel, Valéry însuși se ține de tradiție în *Introduction à la poétique :* „Numele de poetică ne pare a-i conveni acestei științe, înțelegînd prin ea ceea ce privește creația și compoziția operelor cărora limbajul le este totodată substanță și mijloc, deși nu în sensul restrîns de culegere de reguli sau de precepte estetice privind poezia“. [13]

Numind *poietică* ansamblul studiilor care trimit la instaurarea operei și mai ales a operei de artă, René Passeron observa că obiectul studiat de Valéry nu e ansamblul efectelor unei opere percepute, opera făcută, nici opera de făcut (ca proiect) ci opera în curs de a se face. Poietica n-are însă nici un motiv de a se limita la artele

---

11 V. V. Vinogradov, *Poetica și relațiile ei,* în *Poetică și stilistică,* București, 1972, p. 260

12 *Poetică și stilistică,* Orientări moderne, București, 1972, p. LXXII-V

13 Paul Valéry, *Introduction à la poétique,* Paris, 1974, p. 13

limbajului. Suprarealismul se baza pe ideea că poezia nu se face numai cu cuvinte...“

De aci ideea lărgirii poeticii la toate artele al căror obiect este „instaurarea“, crearea operei.

Nu e mai puțin adevărat că tendința de a da *poieticii* o accepție mai largă o separă într-un sens decisiv de *poetică*, ca și de „științele proprii ale operei de artă ca operă“. Ele se ocupă de structurile specifice ale operei pentru fiecare tip de artă, ținînd seamă de diferitele școli („limbaje“) ce pot fi distinse aci. [14] Şi Tzvetan Todorov examina frontiera dintre poietică și științele artei, limitîndu-se la literatură („de unde proximitatea tulburătoare dintre poietică și poetică“)...

Specializarea progresivă a poieticii ca știință normativă a criteriilor operei și operațiilor care o instaurează, cum a fost definită recent [15]. limitează însă această știință la nivelul „producției“ sau „fabricării“, ca o știință *poetică* (și nu *teoretică*), în accepția originară a conceptului.

2

Conturarea ei ca știință

De aci ideea unui nou edificiu teoretic al artei — ca o soluție a metapoeticii — pe temeliile poeticii înseși.

Poetica joacă un oficiu normativ. „Eficacitatea sa normativă, însă, nu poate să nu coincidă cu cunoașterea pe care o ajută“ (Croce). Orice disciplină normativă și *a fortiori* orice disciplină poetică presupune ca fundamente una sau mai multe discipline teoretice care posedă un cuprins teoretic disociabil de orice normalizare și, ca atare, își află locul său natural în nu importă ce științe teoretice fie deja delimitate, fie în curs de constituire,

---

14 René Passeron, *La poïétique*, în *Recherches poïétiques (Cercetări poietice)*, Paris, 1974, p. 14-15

15 *Ibid*, p. 21 și René Passeron, *La poïétique comme philosophie de la création*, în *Proceeding of the 9th Congress of Aesthetics*, *(Actele Congresului IX Internațional de estetică)*, vol. II, Beograd, 1980, p. 293-300

scria Husserl în *Logische Untersuchungen*. Dacă știința normativă vrea, prin urmare, să-și merite numele, dacă ea vrea să cerceteze științific raporturile stărilor de lucruri de normalizat cu norma fundamentală, ea trebuie să studieze cuprinsul teoretic esențial al acestei relații și prin urmare, să pătrundă în sfera științelor teoretice care se referă la ele.

Sînt două moduri de a ataca în fond această problemă. Primul constă în a considera poeticile ca probleme specifice ale lui *poiein*, probleme care n-ar ieși și nici n-ar trebui să iasă din cadrul chestiunilor privitoare la cîmpul artei riguros delimitat și pedant izolat în autonomia sa. Întrebîndu-se dacă „e cu putință să recunoaștem sau să conferim Poeticii un cîmp care să-i fie specific" și cum ar putea fi prelucrat acest cîmp în vremea noastră, deci la nivelul gîndirii moderne, Croce răspundea pozitiv, dacă, preciza el, se încetează de a considera și trata poetica, ca o știință riguroasă sau filosofică, și dacă o concepem în mod conștient ca o simplă știință empirică sau o disciplină căreia nu trebuie să-i pretindem nici absoluta validitate a conceptelor sale, nici deducția lor logică și sistematică.

Se afirmă aci încă odată tendința de îngrădire a poeticii la nivelul empiric, la studiul artelor izolate, pe terenul concret. Dar, în același timp, dacă de obicei tratatele de Poetică afirmă autonomia poeziei și a științei corelative, în mod dogmatic și fără a voi să se piardă în Estetică, ca Filosofie, profesînd o limită în cîmpul perfect circumscris al poeziei, cine scrutează cu un ochi expert cărțile de Poetică, scria Croce de asemenea, vede înșirîndu-se în ele înseși problemele Esteticii comune tuturor artelor.., și se află în fața unei Estetici mutilate și confuze, în fața unei Estetici în care referirea restrînsă doar la operele de poezie nu exclude implicațiile altor arte.

Poetica lui Aristotel și atîtea din cele ce i-au urmat, de la *Art poétique* a lui Boileau pînă la *Introduction à la poétique* a lui Valéry, nu-și restrîng de fapt cîmpul la sfera artei lor. În deosebi după apariția Esteticii lui Baum-

garten, s-a putut observa [16], are loc un facil schimb de sarcini și o reciprocă substituire de poziții între estetică, poetică și critica literară. Mai ales, echivocul poate apărea din identificarea esteticii cu poetica, fiind — cea din urmă — atît de intim legată de domeniul poeziei și în genere al artei, încît unele planuri deși diferite, ale poeticii și esteticii se pot împleti în aceeași tratare. [17] Dar „estetica nu e poietică, nici poetică" (și printre altele tocmai această confuzie a esteticii cu poeticile a creat actuala situație de echivoc, care reduce estetica, pînă și în universități, la a fi mai degrabă suspectată, adesea devalorizată, atît în ochii filosofilor cît și ai literaților sau artiștilor, în timp ce poetica e privită ca „o reflecțiune care se exercită în direct contact cu activitatea artistică"). [18] Fără îndoială, planuri deși diverse ale poeticii și esteticii se pot împleti în aceeași tratare, dar simpla identitate dintre estetică și poetică e moartea aceleia în aceasta *(la morte di quella in questa).* [19]

Întrebarea e : „Pînă unde merge Estetica și unde încep Poeticile și curentele critice ?" [20] Nu e totdeauna posibil să operăm o distincție între poetică și estetică. Croce admitea că toate esteticile idealiste sau de derivație idealistă sînt „poetici" întrucît au restrîns considerațiile lor asupra artei. N-ar fi exact, înainte de orice, fiindcă această restrîngere (arbitrară, de altminteri) a esteticii idealiste e respinsă de estetica materialistă. În al doilea rînd, această restrîngere (reală sau nu) este aci secundară. Dacă poetica ar putea fi definită ca teoria care ia în studiu semnificațiile și aplicațiile celor mai generali termeni (categorii) la care recurgem în relațiile noastre cu arta, azi, după mai bine de jumătate de secol de cînd scria Croce,

---

16 Giovanni Santinello, *Poetica della forma,* Padova, 1962, p. 32

17 Franco Fanizza, *Estetica problematica,* Bari, 1963, p. 34 sq.

18 Dino Formaggio, *op. cit.,* p. 292-293

19 Franco Fanizza, *op. cit.,* p. 83

20 G. M.-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine,* Milan, 1960, p. 592

poeticile nu mai „fac același lucru ca și estetica, dintr-o poziție improprie și incomodă". Ele nu mai sînt „simple nume cărora nu le corespunde nimic specific", ci se configurează variat și divers.

Admițînd că poeticile trebuie să fie astfel considerate, mai precis trebuie să fie luate ca un corp de reguli cărora li se conformează un poem, reguli privitoare la tehnica literaturii (sau — prin analogie — a oricărei arte), poeticile studiază, în primul rînd, condițiile sau sistemul de principii poetice specifice artei (sau școlii) respective ; dar, în același timp, lasă în suspensie problema generală a artei, pe care în situația actuală, n-o vedem rezolvabilă decît ținînd seamă de procesul în curs. Adică, nu pe linia unei estetici „confuze" sau „mutilate", cum scria Croce, și nici prin lărgirea atribuțiilor unei poetici sau alteia, ci prin reunirea lor într-o sinteză globală, pe o nouă treaptă a generalizării.

Această idee stă în fond la baza metapoeticii și explică apariția ei.

Relevînd unitatea interioară a artelor, în ciuda aspectelor lor exterioare distincte și irelevante sub raport teoretic, același Croce netezea, de fapt, calea acestei sinteze în perspectiva așezării pe baze noi sau reașezării pe cele vechi a distincțiilor dintre diferitele arte.

Avînd în vedere tocmai acele probleme, comune tuturor artelor în care referirea restrînsă la operele unei singure arte angajează în același timp arta în genere, posibilitatea unei viziuni de ansamblu asupra diferitelor forme ale artei — la nivelul unei discipline ce-și caută și definește conceptele ca o știință generală a artei — vine de aci. Pe lîngă o știință a fiecărei arte (o teorie a poeziei, a muzicii, a arhitecturii etc.) o teorie generală a artei (în definitiv, știința ei) e— prin unificarea poeticilor particulare și reașezarea lor pe o platformă comună — *metapoetica*. Tocmai fiindcă, observa Croce, poeticile obișnuite sînt concepute ca tratate științifice sau filosofice ale unei arte speciale, cum ar fi poezia, și concepute astfel, „ele cad sub obiecția prejudiciabilă a imposibilității distinc-

ţiunii şi diviziunii artelor"[21], se impune un transfer la nivelul sintezei, pe linia poeticii înseşi.

Specializarea progresivă a poeticii, pînă la autonomizarea ei ca „proiect de formare sau structurare a operei", implicînd cercetarea asupra proiectului iniţial sau un studiu al procesului creaţiei artistice, a acelui „*poiein* ce se încheie în orice operă" (la Valéry) nu exclude sinteza. Ideea construirii unui model sintetic al unei poetici (sau a unei forme de artă) constituie o etapă primară, indispensabilă explorării ştiinţifice a unei arte oarecare. Dar arta prezintă „uniformităţi structurale" care se manifestă prin trăsături izomorfice ale ordinei generale în diferitele-i forme particulare. Se clarifică, astfel, sub raport teoretic, în pas cu progresele poeticii înseşi, cadrul lărgirii perspectivei prin prisma reunificării aspectelor generale şi reaşezării trăsăturilor unitare ale artei — în diversitatea formelor sale — pe o platformă comună. Principiul unificator este aci schema de organizare a tuturor formelor sale, care participă la acelaşi model integrativ, abstract, sintetic, dat fiind caracterul paradigmatic al operei de artă în genere. În ciuda diferenţierilor lor infinite, formele ei — reductibile la acelaşi model — definesc arta ca ansamblu de elemente într-o acţiune ordonată, nonîntîmplătoare, la nivelul comun tuturor formelor sale. Astfel, prin inferenţa de la similitudini de elemente şi relaţii specifice la analogia dintre diferitele arte şi unificarea lor pe aceeaşi bază *) — demersul logic parcurge trei trepte (etape sau forme) de reducţii succesive, de la 1) observarea realului la 2) construirea modelului şi 3) sinteza, ca unitate a obiectelor reductibile la acelaşi model, prin intermediul căruia arta îşi află ştiinţa corespunzătoare, în perspectiva totalităţii.

---

21 Benedetto Croce, *Per una poetica moderna*, în *Idealistische Neuphilologie, Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, 1922, p. 1-9

*) dacă — etimologic vorbind — *poiein* (= a făuri, a crea) se aplică legitim tuturor artelor, şi în acest sens — orice artă creaţie, poezie — îşi poate avea poetica sa.

Din momentul în care unei poetici rezervate în principiu artei cuvîntului, sau oricărei poetici care s-ar pune în slujba unui ideal particular al artei, s-ar reduce la afirmarea unei direcții artistice limitate, a unei școli sau a unei forme de artă oarecare — îi opunem metapoetica, avînd ca obiect al ei poesfera, metapoetica apare ca o *Poetica* ^{n}, ca o Poetică generală a artei, ca o poetică a tuturor artelor...

În baza posibilităților obiective de unificare a diferitelor arte (și — *eo ipso* — poetici) în cadrul unei concepții unitare a artei (care se poate baza pe deducția uniformității structurale a schemelor conceptuale a diferitelor arte) ea-și cuprinde obiectul la nivelul suprem al generalizării. De la varii accidente prin care se deosebesc deci diferitele arte, pentru a ajunge la a stabili unitatea fundamentală a artei față de diferitele ei forme specifice, procesul de abstractizare, reducție, absorbție a elementelor generale, comune tuturor artelor duce la conturarea metapoeticii, avînd ca obiect în ansamblul ei sfera artei, în funcție de însăși platforma ei.

3

Problematica ei esențială

Ce este, deci, metapoetica (sau ce poate fi) definind statutul acestei științe, rezultă de aci.

Ca o teorie generală a artei, ea apare în rolul unei metateorii care explică esența teoriilor diferitelor forme particulare ale artei (poetici) sau o teorie a obiectului ei, arta în genere ?

Nu fără a avea aci în vedere însuși procesul devenirii și al dezvoltării acestei științe, legile trecerii de la teoriile deja existente la metateorii — ne referim la metapoetica (teoria științifică) privită ca model al realității al cărei substrat material este arta, limbajul ei.

Fiecare artă are — pînă la un punct — limbajul ei propriu. Chiar dacă nu punem semnul egalității între artă și limbaj, poezia (în genere, literatura), teatrul, cinemato-

graful dispun de limbajul vorbit. Celelalte arte dispun de limbajul lor propriu. Fiecare artă este — pe un plan — un limbaj... În orice artă, pe lîngă echilibrul cenestetic stabilit prin echilibrul relațiilor din lăuntrul materialului respectiv, se mai deschide și un nimb de sugestii, care aparțin mediului pur psihic, prin care artistul ne „spune“ ceva. În poezie, acest din urmă element e mai puternic; el nu lipsește însă din nici o artă.

Dacă privim însă arta ca un limbaj, urcînd treapta de la limbajul artei la un limbaj teoretic, poetica însăși face un prim pas de la limbă la metalimbă. În opera sa *Symbolische Logik,* Carnap definea limba care constituie obiectul cercetării — limba obiectului *(Objekt-Sprache)* — aici intră și sistemele limbii artistice *(Künstliche Sprachsystheme)* — și acea limbă în care se vorbește despre limba obiectului — metalimbă *(Metasprache).* În metalimbă sînt formulate regulile corespunzătoare limbii obiectului despre care e vorba, mai ales reguli semantice sau sintactice, și principiile cărora se supun aceste reguli. Această distincție pare simplă și plauzibilă, evidentă. Ea pune însă anumite probleme, cînd e vorba de artă.

Mai întîi, s-a arătat că deosebirea dintre limba obiectului și metalimbă în raport cu limbile naturale și limbile artei n-are același sens.[22] Pentru limbile naturale metalimba este problema unei reflexiuni ulterioare, care poate fi științific plină de sens. Ne putem întreba însă dacă această metalimbă în raport cu limbile artistice (care trebuie să reprezinte un sistem obiectiv existent) privește obiectul ei la nivelul construirii limbii artistice sau la nivelul lumii organizate de ea cu ajutorul mijloacelor diferitelor arte.

Pe o atare separație între considerarea formală și de conținut a limbii obiectului său se bazează distincția dintre poetică și metapoetică. Metalimba apare aci în două sensuri, la două nivele. Despre limba artistică vorbește

---

22 Walter Schulz, *Philosophie in der veränderten Welt (Filosofia în lumea modificată),* Pfullingen, 1962, p. 69

poetica diferitelor arte, despre lumea creată de ea — metapoetica... La nivelul limbii, poetica este față de poezie, respectiv artele studiate de ea, ca o logică față de știință, s-a spus. Logica degajă normele operaționale și funcționale care conduc utilizarea limbajului conceptual, în mînuirea lui rațională. Poetica studiază limbajul poetic, imagistic etc. în mînuirea lui artistică, am spune, poetică. Metapoetica operează aci un salt de la limbă la metalimbă, în alt plan al limbajului. La nivelul „lumii" (există un nivel sau o dimensiune a limbajului ca aspect al configurației lumii, ca imagine a unui aspect al lumii) metapoetica este față de artă știința „lumii" ei... Croce spunea : „Prin limbaj, prin expresia artistică, omul sesizează realitatea individuală, această nuanță individuală a cărei intuiție o are spiritul său și pe care el n-o redă în concepte, ci în sunete, culori, linii ș.a.m.d. De aceea limbajul, înțeles în esență și în extensiunea sa veritabilă, e adecvat realității. *) Dacă, în termenii gîndirii moderne, limba nu e un simplu înveliș sonor al unor noțiuni, care ar putea ființa în afara ei și cărora limba nu le-ar oferi decît forma evidentă și expresivitate, ci autenticitatea ei stă în „împovărarea sa de materie", cu expresia lui Marx — și aci limba este conștiința reală, practică în sensul că arta nu e numai comunicare, ci însăși configurarea lumii, care face din realitatea dată o realitate pentru om.

Metapoetica îmbină, astfel, preocuparea sau cercetarea problemelor privind sensul artei (sau limbajului ei) cu încercarea de a introduce o sistematizare la nivelul tuturor artelor și — în acest cadru — cu un nou efort privind bazele care justifică raportarea enunțurilor și judecăților ei la arta însăși. Mai îndepărtată, într-un sens, de aspectele empirice și tehnice ale artei decît poeticile diferitelor arte, metapoetica suprimă astfel opoziția dintre ele și se prezintă ca o știință unică, generală

---

*) Iluzia neadecvării naște cînd numim limbaj un fragment etc. abstract al limbajului.

a artei ca totalitate a lumii date în ea. Metapoetica studiază în esență, individualizează și generalizează opera de artă, trasează limitele caracteristice, legile interne și raporturile organice ale „lumii poetice a artistului", determină — în ultimă instanță — această lume *(mundus poetarum)*, o lume a ficțiunii poetice, artistice în genere. Metapoetica impune, implică o viziune sintetică a faptelor artistice în sensul că analiza ei nu se exercită asupra disciplinei poetice, ca expresie a acestei experiențe, ci ca expresie a „lumii" pe care o constituie sau care se constituie în ea. Particularitatea specifică a reprezentării generale a artei, pe care-o oferă metapoetica, vine de acolo că ea subliniază, relevă, reține acele aspecte ale diferitelor arte sau fenomene artistice care derivă din însușirile generale ale artei și nu din conținutul individual concret al operelor de artă izolate. Astfel, contopirea problemelor teoretice specifice e una din particularitățile ei cele mai importante. Acest element face din metapoetica nu o teorie a teoriei, ci o teorie a obiectului, cu toate implicațiile care derivă de aci.

Teoria se definește ca ansamblu de ipoteze (enunțuri) ordonate alcătuind un sistem unitar logic organizat. Dar sistematizarea, unitatea teoriilor științifice se realizează atît la nivelul formal (sintactic) cît și la nivelul semantic. Existența unității semantice presupune 1) exigența unui univers al discursului sau o singură clasă de referință pentru toate părțile teoriei, 2) omogenitatea semantică (a predicatelor) sau — și în acest caz — posibilități de raporturi cît mai complexe, diferite de cele care pot fi stabilite între diferitele planuri tehnice și specializate ale artei. În măsura în care problemele artei nu sînt numai problemele „artei" (în accepția originară a conceptului — de „meșteșug") — fiecare poetică (teorie specială a artei) avînd problemele ei, obiectul ei special de cercetare, specificul ei — metapoetica trebuie să țină seamă de ceea ce unește diferitele arte, dar și de ceea ce constituie formele particularității proprii fiecăreia. Ea oferă sinteza datelor obținute de fiecare teorie specială ; ea sintetizează, coordonează însă

aceste date la alt nivel al expunerii. De la constatarea și descrierea instrumentelor, a tehnicii operative a artelor particulare, orizontul problematic al artei, în acest caz, se schimbă. Știința ei însăși cunoaște o mutație. Spre deosebire de științele particulare ale artei, metapoetica urmărește nu sistemele sau totalitățile concrete în infinitatea lor numerică și calitativă, ci desprinderea unității ce poate fi pusă în evidență numai la nivelul diversității sistemelor artistice privite în ansamblu. Ea desprinde unitatea în diversitatea artei la un grad superior și adoptă (construiește) un sistem de categorii, legi, principii cu o valoare cognitivă și explicativă ce poate fi formulat numai cu referire la acest nivel. Astfel, limbajul ei e un limbaj secundar (sau metalimbaj) care se exercită asupra unui limbaj primar (sau limbaj-obiect) la alt grad decît acela al poeticii.

De aci deosebirea dintre demersul poeticilor și demersul metapoeticii. Metapoetica nu constă în simpla înregistrare a datelor diverselor poetici particulare, ci în coordonarea lor dialectică, adică în evidența condițiilor și legilor care conduc arta în genere. În timp ce științele speciale (poetici) studiază un anumit cerc de fenomene, legile particulare ale unei anumite forme a artei, metapoetica studiază legile generale ale artei, dă o interpretare unitară fenomenelor ei. În acest sens, ea devine baza teoretică și sinteza dezvoltării generale a artei, a întregii activități „poetice“ a omului. Ea se constituie ca o teorie a artei, dar în același timp ea apare, de fapt, ca o metateorie în raport cu teoriile pe care le generalizează.

*

Invocînd aci legile trecerii de la teoriile deja existente la metateorie, problema e cum operăm acest salt de la poetică la metapoetică, sau de la limbaj la metalimbaj, de la teorie la metateorie ?

Noțiunea de metalimbaj, ca și metateorie etc., de apariție relativ recentă, exprimă în esență procesul de

reflectare și investigare a mijloacelor științei sau domeniilor teoretice. Metalimbajul apare ca o construcție teoretică în care nu ar fi vorba de domeniul corespunzător al respectivei științe, ci în care obiectul de cercetare îl constituie conceptele, teoriile, însuși limbajul specific al acestei științe. Un metalimbaj poate servi, la rîndul său, drept limbaj-obiect pentru un limbaj de gradul doi ș.a.m.d.

Dacă „în cadrul metateoriei se analizează structura, procedeele de exprimare și metoda unei teorii anumite sau a unei anumite clase de teorii [23] e vorba aci de o metateorie în alt sens decît cel universal admis ?... E vorba aci de o simplă transpoziție de la poetică la metapoetică, în sensul în care orice teorie elementară este susținută de o metateorie ce are în vedere semnificația termenilor empirici pe care-i întrebuințează ?... În acest caz, da... Dar dacă știința astfel obținută se referă la întreagă clasa teoriilor analizate și, prin urmare, este generală, universală, deoarece metateoria trebuie să satisfacă principiile construcției teoretice (ea apare ca o formă strict teoretică), în aces caz, nu. Metapoetica nu apare în alt sens decît cel universal admis.

Există, cert, două posibilități de constituire a metapoeticii. Și, precum există o anterioritate logică a unei limbi în raport cu metalimba sa, a unei teorii în raport cu metateoria sa, există o posterioritate logică a metateoriei (sau metalimbii) în raport cu teoria sau obiectul pe care-l teoretizează. Conexiunea conceptuală răspunde unor exigențe care definesc unitatea conceptuală sau consistența semantică a teoriei științifice. Reconstrucția logică a teoriei (ca metateorie) presupune cercetarea structurii logice a teoriilor și a relațiilor lor interteoretice. Dar aceste relații nu operează în vid. Ele pot fi privite din punct de vedere logic, metodologic, epistemologic etc., adică la nivelul formal al științei sau la nivelul de fond.

---

23 W. Sadovski, *Teoria generală a sistemelor ca metateorie*, în *Voprosy filosofii*, 1972, nr. 4, p. 82.

Problema fundamentală a științei poate fi astfel formulată : Avem o totalitate de fapte, în ce mod putem construi teoria acestor fapte ?... Problema reducerii teoriilor prin trecerea de la o teorie la alta, sau de la un sistem de teorii la o metateorie a lor, poate avea în vedere unificarea formală (metodologică) a cunoașterii, ca și compararea „ontologică" a diverselor teorii. Metapoetica poate cuprinde, astfel, toate teoriile privind arta, analiza artei ca fenomen, la nivelul formal al interrelațiilor teoretice ca și la nivelul de fond, al bagajului lor de cunoștințe privind arta însăși.

*

Pe această cale ajungem la metapoetică, în concepția noastră.

Distincția dintre limbajele de diferite nivele (trepte) este interpretată în teoria marxistă a cunoașterii ca o dovadă a faptului că ideile noastre sînt o reflectare a unei realități existente în afara conștiinței și independent de ea. Cunoștințele științifice de bază sînt cele care reflectă și ne informează asupra realității obiective. Însă aceste cunoștințe pot fi, la rîndul lor, obiectul reflectării. Ceea ce semnifică, pe de o parte că 1) cunoașterea realității obiective reprezintă (a) baza și (b) criteriul esențial al distingerii între diferitele nivele ale limbajului științific. Metalimbajul și metateoriile au în vedere mai ales cercetarea fundamentelor logice ale teoriilor științifice. Gradul de adevăr al acestora se verifică, în ultimă instanță, în diferite forme ale practicii științei, la nivelul *logic*, ca și la nivelul *ontologic*.

Avem o pluralitate de teorii posibile pentru care e necesar un limbaj comun, care include limbajul general al poeticilor. Studiile lor, privind lucruri în mare parte asemănătoare, au o bază comună. Formal, din punct de vedere logic, problema pe care și-o pune metapoetica poate fi natura acestui limbaj, fără de care poetica in-

săşi, privită generic şi abstract, n-ar putea exista. Acesta e aspectul *logic* al ştiinţei, accepţia *formală* a metapoeticii, am spune, *lingvistică*. Dar metapoetica nu priveşte izolat problema acestui limbaj, ci în directă conexiune cu obiectul căruia i se aplică... Există un logos obiectiv al artei, alcătuit din structurile şi legile ei. Acestui logos obiectiv îi corespunde logosul subiectiv, logica subiectului aptă să sesizeze logica obiectului. Dar „formele şi structurile logice sînt transcripţia eidetică a formelor şi structurilor ontice" (Ath. Joja). Dacă sînt inadecvate atît aprioritatea categoriilor (Kant) cît şi absoluta eterogenitate şi convenţionalitate a structurilor şi formelor logice faţă de datele realităţii, tendinţa de a aşeza limba la dimensiunea proprie a ştiinţei nu implică o detaşare de ontic, adică o suprimare a obiectului. Considerînd compatibil limbajul ei cu exigenţele unor enunţuri de tipul limbajului ştiinţific, limbajul metapoeticii devine un limbaj (metalimbaj) al obiectului însuşi. În această accepţie, relaţiile interteoretice, la nivelul limbajului teoriei (ca metateorie) sînt relaţiile dintre diferitele arte, ca momente logice ale construirii obiectului ei. Astfel, toate consideraţiile privind fenomenele artei (procesele poetice şi faptele poetice înseşi, natura lor, proprietăţile lor) privesc — în accepţia lor generală — viaţa artei în diversitatea ei. Separarea dintre limba obiectului şi metalimbă devine iluzorie, provizorie. Separarea dintre limba obiectului şi metalimbă se suprimă în actul contemplării artistice (sau nici nu se pune). Necesară problematicii, ea nu serveşte decît la identificarea cu mijloacele ştiinţei a acestei „lumi" în toate elementele ei constitutive. Ideea metalimbii — relevanţa conţinutului semnelor limbii, nu pură „sintaxă" (ca în poetică) ci ca totalitate de semnificaţii (în metapoetică) — dacă o atare totalitate semnificativă implică „un raport specific la lume" *(einen spezifischen Weltbezug)* are — aici — un suport ontic. Precum cuvintele, ca purtă-

toare de semnificații, prezintă însăși realitatea, atestă un raport cu realitatea, atestă o realitate, la fel metalimba are — în raport cu realitatea — o bază pozitivă în limba anterioară, iar teoria creată în baza ei (metateoria) are o bază pozitivă în *obiectul* ei...

Dacă poetica ar fi, în formele ei particulare, o teorie elaborată privind natura fenomenului poetic în manifestările lui obiective (proprii diferitelor arte) metapoetica s-ar înfățișa ca o metateorie a acestei teorii, mai exact, ca o tentativă de ordonare logică și gnoseologică a limbajului teoriei poetice, în lumina particularităților sale proprii diferitelor arte. Ea poate privi, astfel, limbajul tehnic al poeticii diferitelor arte fără ca prin aceasta să i se poată interzice accesul în cîmpul sensibil al artei, pe care i-l oferă însuși studiul poeticilor particulare.

Nu e vorba aci atît (sau numai) de cercetarea unor particularități distinctive a limbajului propriu acestor științe (poetici). Analiza teoriilor poetice din punct de vedere formal nu exclude analiza problemelor privind însăși creația artistică, prin intermediul unui limbaj — în ultimă instanță — comun acestor teorii, deci tuturor artelor.

Dacă există forme specifice, aparte, ale gîndirii (poetici) prin intermediul cărora să se desfășoare cercetarea teoretică (științifică) și care — la rîndul lor — să devină baza pentru crearea unei metateorii, nu o interpretare unilaterală (verbală, formală) a acestora, ci — în ultimă instanță — o sinteză a cunoașterii artei, ca o generalizare științifică a limbajului care o studiază prin intermediul lor, constituie — în concepția noastră — ca mod de organizare a științei artei, metapoetica.

Orice știință este, în cele din urmă, o cunoaștere, conține o problemă gnoseologică, privind obiectul său particular. Ca o știință autonomă, ca o știință a principiilor unitare (generale) ale artei, a cunoașterii artei prin analiza reflexivă și critică, prin sinteza cea mai largă a experienței artistice, la nivelul comun diferitelor arte, metapoetica nu e atît, prin urmare, o teorie care

analizează structura și metodele unei alte teorii (deși nimic n-o împiedică să fie și asta) cît o teorie a artei înseși. Dacă sensul cunoașterii este — și aici — acela de a indica posibilitatea unei soluții privind obiectul acestei cunoașteri (un conținut ontic), ea devine — *eo ipso* — o teorie a obiectului, nu atît (sau nu numai) a limbajului care ia în studiu acest obiect.

De aci perspectivele metapoeticii, — cadrul *evoluției* ei viitoare...

PERSPECTIVE — 2

„Numai în cunoașterea esențială și universală aflăm o artă sau o știință desăvîrșită".

D. Cantemir

I

1

Metapoetica — Summa Poetica

Nimeni nu poate anticipa *ex cathedra* soarta unei științe. Factori diverși, adesea imprevizibili, intervin pe traseul unei științe și-i decid traiectoria. Dar „o știință e o funcție logică, și cel ce nu poate s-o justifice, n-o poate strînge în cadrele sale". [1] Mai ales cînd e vorba de o știință umană, ea se justifică prin conținutul ei : „cadrele sale" depind nemijlocit de conținutul ei. Condițiile apariției științelor naturii, prin legitimitatea lor ultimă, sînt exterioare conținutului acestor științe. Științele umane trebuie, dimpotrivă, să dea — pe planul strict al exigenței științifice — socoteală de propria lor geneză.

Ca o știință umană, metapoetica e — într-un sens — obligată a avea de la început ceea ce am numi conștiința de sine, conștiința clară a genezei și destinației sale.

Înainte de a-și prezice deci soarta, metapoetica trebuie să-și precizeze partea din univers pe care o studiază, statutul ei științific, cu alte cuvinte relațiile ei ca știință — în perspectiva de ansamblu a cunoașterii umane — cu științele particulare colaterale.

În al doilea rînd, profilul oricărei cercetări științifice, știința în general, orice domeniu al științei în particular și orice cercetare în special, are trei dimensiuni distincte, s-a spus. Prima dimensiune este reprezentată de istoria, devenirea, antecedentele cercetării. A doua dimensiune o

---

1 Benedetto Croce, *Saggi filosofici*, *Problemi di estetica*, Bari, 1923, p. 476

reprezintă metoda folosită pentru a căuta și descoperi noul. A treia dimensiune este reprezentată de însuși noul, punctul de vedere la care a ajuns în prezent cercetarea. Nici o cercetare științifică nu face excepție și nu se sustrage acestor trei dimensiuni. Prin urmare, orice text științific descriind o cercetare trebuie să explice antecedentele temei, metoda folosită, și rezultatele obținute“.[2]

Pornind de aci, pe ce se bazează deci metapoetica? Care sunt antecedentele ei? Ce aduce nou această știință ?... Fără a da un răspuns acestor întrebări orice pas înainte în determinarea ulterioară a metapoeticii e un pas în gol.

Incontestabil, expresia unei trepte istorice a dezvoltării cunoașterii științifice a artei, prin generalizarea ei, metapoetica se bazează, în primul rînd, pe analiza empirică a artei ca obiect al gîndirii. Această analiză implică aici — ca activitate a gîndirii noastre asupra artei — privind obiectul ei în diversitatea aspectelor sale, relevarea celor mai generale aspecte ale artei ca realitate obiectivă în forme determinate, sinteza acestei activități, rezultatul, produsul ei.

Chiar atunci cînd caracterele particulare s-ar părea că sînt covîrșitoare, mintea omenească nu prinde și nu reține realitatea sub formă de imagini individuale infinite. Ea pune în mod firesc ordine în cunoștințe, grupîndu-le după diverse criterii, stabilind raporturi între diferitele grupe și formînd apoi grupe din ce în ce mai largi, mai cuprinzătoare. Orice cunoștință pe care o obținem e, astfel, în fond punerea unui obiect într-o clasă și scoaterea lui din alta (deci, o clasificare). Și, deși aci diferitele planuri asupra cărora se exercită reflecția își mențin autonomia, știința e totodată locul în care această pluralitate — din punct de vedere teoretic — se reduce, diversitatea formelor artei fiind depășită în însăși unitatea reflexiunii sau meditației asupra unității primordiale a artei.

---

2 Virgil Stancovici, *Logica limbajelor*, București, 1972, p. 125

Metapoetica se întoarce spre însuși actul cunoașterii și existenței artei. Ea o integrează în ansamblul formelor ei, privind toate artele. Dar înrădăcinîndu-se în punctul din care țîșnește exigența științifică, ea e purtătoarea unor criterii care, privind arta în genere, resping ceea ce aparține accidentalului și-l mențin sau reduc la universal în acel punct în care între universal și particular nu există opoziție. Orice cunoaștere întoarsă spre individual vizînd generalul implică un angajament total al cercetătorului care o sesizează — trebuie s-o sesizeze și să explice arta — dincolo de diferitele ei genuri și forme, în ansamblul determinărilor sale.

Dacă orice gen provoacă un anumit tip de experiență, își are creația sa originală, particulară, și fiecare poetică validitează principii proprii pentru a realiza o creație finală (opera de artă), metapoetica pune problema relațiilor reciproce dintre diferitele arte în sens opus. „Diferențe uneori mai profunde decît ne așteptam" (S. K. Langer) nu exclud aci o zonă a identității de structuri izomorfe în raport cu tendințele care constrîng arta să se „cristalizeze" în același sistem.

Problema nu e cîtuși de puțin simplă, și n-o gîndim cu ușurătate. Opera de artă e, în fond, unicat și fiecare artă își are principiile creației, materialele ei. Nu e vorba aci, deci, de structuri stabilizate (ca în natură) ci de corelații în mișcare continuă, în cadrul cărora se schimbă ceva de la o artă la alta, de la o epocă la alta, în fiecare operă de artă în parte. Legăturile obiective ale elementelor artei sînt infinite, în împletirea lor complexă — un joc liber, în forme infinit variabile, în raport cu evoluția sa în formații multiple și variate, definește în fond arta... Operînd cu concepte generale, comune tuturor artelor, metapoetica absoarbe însă esențialul, unitatea în varietatea diferitelor arte și opere de artă într-un „model" general, ca reflectare a proceselor și procedeelor de legătură a elementelor obiectului, care e arta însăși.

Metapoetica nu poate fi doar o cercetare a mecanismului psihic de producere a operei (adică a psihologiei actului creator), avînd la bază modul de creație al fie-

cărui artist sau forme de artă (poetica sa). Întrucît există factori comuni diferitelor forme de artă (poetici) și principii comune se degajă din studiul comparativ al diferitelor arte *), metapoetica trage concluzii de la concret la abstract, caută termenii de unificare comuni tuturor artelor și, deci, principiile care intră în ecuație, împreună cu sistemele de legătură între ele, privind arta în ansamblu.

Datorită acestui fapt, metapoetica se înalță la rangul de reflecție asupra activității artistice a omului și a premiselor ei, generalizează ceea ce au comun poeticele diferitelor arte sau opere de artă, înțelegînd prin poetică, în sensul cel mai restrîns al cuvîntului, un model operativ al unei opere de artă posibile.

Dacă orice formă a artei (muzică, literatură, sculptură) e totdeauna proporția perfectă și armonia rezultantă în concepțiile formei a ceea ce creează un răspuns, acest răspuns e aplicabil tuturor operelor de artă din orice perioadă. În măsura în care — precum omul, oricît ar evolua, rămîne în esență om — arta rămîne artă [3], nu poate fi o schimbare în teoria fundamentală ; deși dacă luăm în considerare elementele structurale exterioare ca bază a poeticii, trebuie să fim de acord cu această schimbare.. Recunoașterea multilateralității și variabilității artei nu distruge însă integritatea ei, nu poate duce la dezagregarea analizei științifice în componentele sale. Îmbinarea analizei cu sinteza, prin examinarea separată a diferitelor laturi și însumarea acestora în perspectiva de ansamblu, creează condițiile teoretice ale unui nou stadiu de evoluție a cercetării, care îngăduie nu numai o reașezare pe baze noi a distincției dintre diferitele arte, ci și reașezarea trăsăturilor lor unitare pe o bază comună. Dacă împingem mai adînc cercetarea diferențelor dintre arte, ajungem — pe această bază — la un punct dincolo de care nu se mai pot face ulterioare distincții, un punct

*) Et. Souriau stabilea un paralelism funcțional între pictură și muzică, iar Hegel între muzică și arhitectură ș.a.m.d.

3 Franco Fanizza, *op. cit.*, p. 70

în care cele mai diverse mijloace artistice (imagini, ambivalențe, forțe intersecante) prin ritmuri și forme analoage, în variații particulare, relevă principiile formei dinamice, pe care arta le învață de la natură.

Aceste principii, în structuri variate, se manifestă ca idee-ghid (am spune, ca „model") în orice operă care prezintă unitate organică, vitalitatea formei sau ceea ce înțelegem prin semnificația artei (forma simbolică, forma semnificantă etc.). Ele sînt deci primele cauze, principii comune tuturor artelor, în acel punct final în care privesc arta în genere.

Metapoetica pleacă din acest punct în care nu mai putem da de urma deosebirilor în unitatea interioară a operei, în structura ei, care prezintă — în ansamblul poesferei — aspectele generale, comune tuturor artelor, în acel punct în care „toate sînt o exemplificare a principiilor generale ale artei"[4], în acel punct în care se clarifică deci trăsăturile lor esențiale comune, cu un cuvînt, arta în genere.

Astfel stînd lucrurile, nu e vorba aci de a înlocui cercetarea cu o formulă prestabilită, ci de a indica perspectivele metapoeticii, urmărind legile generale ale artei, care o explică în totalitatea ei.

Admițînd că enunțurile și termenii poeticelor aparțin, prin întreaga lor semnificație și prin toate modalitățile lor de justificare, clasei enunțurilor și termenilor cognitivi și că acești termeni (categorii) cuprind aserțiuni prin care se enunță că obiectele artei au anumite proprietăți sau relații cognoscibile în experiența senzorială sau — prin derivare — logică, din proprietăți sau relații reale empirice, termenii folosiți în aceste enunțuri designează acele proprietăți sau relații. În al doilea rînd, ținînd seamă de faptul că — pentru a fi științifică — o teorie trebuie să fie în acord cu experiența (artistică), inclusiv cu științele speciale relevante pentru fenomenul poetic (artistic) în genere, izomorfismul a două (sau mai multe)

4 S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, p. 84

poetici înseamnă corespondența claselor de referințe și a mulțimilor de predicate ale unor opere ce-și conservă structura lor fundamentală. Ele pot fi incluse una în alta sau reduse formal prin suprapunerea lor parțială sau integrală — în metapoetica, tocmai pe această bază a naturii izomorfice a diverselor genuri și forme ale artei.

Găsirea unor căi de explorare a artei — sinteza îndrăzneață a acestor poetici, privite izolat pînă aci — conferă metapoeticii o posibilitate de organizare a structurii ei, situînd ipotezele, tatonările și judecățile acestei științe, cu un cuvînt teoria ei, în acel punct în care ea se poate clădi pe o bază comună tuturor artelor. Avînd ca obiectiv studiul complex al problemelor privind nu atît aspectele izolate ale artei cît aspectele sau procesele ei generale, metapoetica trebuie să fie o disciplină care îmbrățișează arta în toată întinderea ei și care se aplică asupra a tot ce este creație, fie că este vorba de sculpturile maurilor sau de un relief sirian oarecare, cum ar spune Worringer.

În infinita varietate a formelor particulare (sau a operelor individuale) știința s-ar rătăci cu desăvîrșire, dacă n-ar constata unele elemente comune (constante) obiectelor care constituie domeniul ei și care ne permit a defini astfel arta, dînd un nume obiectelor sau fenomenelor care pot primi — pe drept cuvînt — acest nume.

Odată recunoscută existența unor conexiuni între limbaje de structuri diferite și interrelații explicative a fenomenelor artei, „nimic nu ne va împiedica a recunoaște existența unor efective aperturi de la o teorie științifică la alta, nimic nu ne va împiedica a recunoaște că o nouă teorie științifică poate să ne procure informații de suprem interes privind semnificația și valoarea relațiilor pe care teoria anterioară se limita a le enunța în postulatele ei fără a deduce din ele consecințele logice“.[5] De aci necesitatea unei noi teorii, coerent articulate, capabile a revela un contact cu experiența, nu redusă la un sin-

---

5 Ludovico Geymont, *Filosofia y filosofia de la ciencia*, Barcelona, 1972, p. 86

gur sector al teoriei ci extinsă la cel mai mare număr posibil al proiectelor sale, inclusiv al instrumentelor servind pentru a le pune în relație în structura rațională a științei.

Dacă una din trăsăturile dominante ale poeticelor constă în aceea că fiecare poetică (a unei arte oarecare) consideră arta sa ca autonomă, studiind ce creează fiecare, principiile, materialele ei, potrivit finalității ei (normele, cîmpul ei specific etc.) e necesară o sinteză venind din ansamblul lor, cu atît mai mult cu cît cercetările particulare se multiplică și se diversifică, aduc fiecare un vast material, în vremea noastră.

Există un raport între metodologia științifică și fiecare poetică, a căror omologie de structură confirmă omogenitatea finală a artei. Ceea ce ne permite o știință a artei în ansamblul ei, privind astfel arta însăși sub aspectul unității sale. Pornind de la baza reală a procesului creator în diferitele arte, curente etc., din treaptă în treaptă, pînă la nivelul cel mai înalt (care oferă perspectiva de ansamblu) se impune apariția unei științe care — generalizînd aceste poetici și reducînd lumea artei la principiile ei esențiale — pune problemele generale ale artei, și care — privind în fond arta la acest nivel — determină ordinea ei și face posibilă elaborarea unor concepte sau categorii în care condensăm cunoașterea noastră și operăm o reducție a conceptelor ei particulare la legi și principii superioare, în stare să explice arta în ansamblu.

Expresie a acestei superioare sinteze, care — alături de trăsăturile lor distinctive — caută a defini trăsăturile ce unesc diferitele arte, metapoetica nu e decît reflecția asupra artei, prin incluziunea sau integrarea unanimității poeticelor într-un sistem. Ea se prezintă, astfel, ca un edificiu unitar, coerent și logic organizat în jurul unui concept general, fundamental, capabil să îmbrățișeze arta în totalitatea ei. Ea nu e atît, deci, o teorie a poeticelor particulare, cît o teorie generală a artei, avînd ca obiect producția poetică în forma artei în general, atît a celei figurative cît și a artei bazate pe expresia verbală sau muzicală. Ea nu apare prin ana-

liza logică a teoriei poeticelor ci prin însumarea gnoseologică a datelor lor, avînd la bază un principiu comun. Dar metapoetica e altceva decît suma poeticelor. Ea nu e Suma ci *Summa poetica*. Ea se bazează pe organizarea teoriilor date cu scopul alcătuirii unei concepții de ansamblu. Principiile ei fundamentale conțin implicit, sub o formă foarte generală, faptele particulare și adevărurile cele mai speciale pe care e vorba de a le sistematiza. Ca o teorie a sistemului, ea contribuie la integrarea cunoștințelor științifice. Pe baza ei este posibilă realizarea unei noi interpretări a cunoașterii științifice a artei.

2

Metapoetica — Filosofia artei

Știința principiilor care determină, cu un concept uzual azi, artisticul, știința principiilor care guvernează reprezentarea artistică a lumii, metapoetica nu e, evident, o „sistematică a structurilor", o știință a aspectelor. Ea merge adînc la esența structurii, dincolo de aspectele ei particulare privind comportarea generală a sistemului. Nu atît problemele tehnice ale artei (care sînt de resortul poeticii) cît studiul funcționării interne a sistemului, studiul genezei și evoluției sale, privind platforma acestei sinteze, modalitățile ei — constituie țelul metapoeticii și rațiunea ei ca știință.

Ținînd seama de exigențele ei metateoretice și de faptul că ceea ce cîștigăm în generalitate, pierdem în specificitate, metapoetica își asumă în schimb un caracter global și generalizator, nu ca o știință descriptivă, ci integrativă, a creației artistice. E vorba aci de o unitate a discursului (ca și în opera de artă însăși) a cărei coerență internă devine — cu acordul contingențelor ei — unitatea finală ce se constituie în structura de ansamblu a poesferei, ca o unitate logică avîndu-și reversul ei ontologic.

De aci perspectiva unei lărgiri a cîmpului de înțelegere a artei, a problematicii ei esențiale, prin însăși si-

tuarea acestui cîmp la nivelul totalității. Astfel, înțelegerea logică a obiectului cercetat ca sistem este organic legată de cunoașterea sa ca o anumită integritate. Dar integritatea obiectului ca sistem înseamnă ireductibilitatea principială a proprietăților lui la suma proprietăților elementelor care-l constituie și nededuetibilitatea din acestea a proprietăților întregului. De la nivelul fenomenelor, deci, la nivelul sistemului în care profunzimea (multiplicitatea) analizei și complexitatea ei nu se epuizează în simple descripții constatative ci se traduce prin prelucrarea datelor într-o cercetare deschisă (căreia-i vin în sprijin poeticele particulare ale diferitelor arte) intervine aci un salt : saltul de la diviziune la integrarea în sfere tot mai complexe, mai cuprinzătoare, *eo ipso* — saltul de la fenomen la esență. Astfel, efortul trecerii la sistem, de la incoerența aparentă a faptelor la coerența lor fundamentală ca sistem, din perspectiva atomicității în perspectiva totalității — privind aci genetica și structura metapoeticii ca știință — înseamnă în același timp un salt din știință în filosofie.

Raportul gnoseologic *obiect-subiect* — premisa constituirii metateoriei sistemice — în acest caz se modifică a) în raport cu obiectul, b) în raport cu optica în care-l privim.

Stabilind izomorfismul structurilor logice și al celor ontice, logicienii disting un orizont *logic* și un orizont *metalogic*. Stabilind izomorfismul structurilor poetice, distingem — la diferite nivele — un orizont *poetic* și un orizont *metapoetic*. La un nivel sîntem în știință, la alt nivel — în filosofie. În sensul în care μετα-ποιεω-ις, înseamnă a reface, a reforma, iar μεταποιη înseamnă schimbare, reînnoire, metapoetica e produsul acestei schimbări. Printr-un salt din știință în filosofie, — ca o știință a artei pe baze noi, — metapoetica are, deci, perspectiva de a deveni, într-un sens determinat, ceea ce de mai bine de două secole s-a numit filosofia artei.

Depășind determinările particulare din care se alimentează poeticele, depășind limitele unor constatări relativiste de fapte și evenimente pasibile de optici acci-

dentale, metapoetica se prezintă ca un travaliu al spiritului care-și pune problema artei ca un obiect al gîndirii filosofice. Dacă sarcina ei nu e să coboare universalul în singularitatea empirică și în contingent, ci din acest cîmp al schimbării și contingenței ea ajunge la concept, și de la temeiuri de ordinea faptului la principii generale și categorii filosofice, ea devine filosofie. În fine, dacă ordinea artei, după legile ei particulare, cu toată diversitatea și eterogeneitatea fundamentală a formelor sale, este reală (și nici nu poate fi altfel), studiul ei e o problemă *ab initio filosofică.* Unitatea principiilor fundamentale, care determină ordinea ei, privind arta în ansamblu, e vorba aci de o știință care — la acest nivel — își asumă sarcinile unei științe generale a artei. Ea privind primele cauze și principii, problemele generale ale artei, la nivelul unei teorii (sau metateorii adecvate) prin elaborarea datelor științelor particulare și încadrarea lor într-un sistem, este — *eo ipso* — filosofia ei.

3

Antecedente

Ca filosofie a artei, metapoetica nu apare, desigur, pe un teren gol. S-a observat că, de pildă, cultivatorii poeticelor teoretizează adesea pînă la punctul de a ajunge la ceea ce, pe bună dreptate, s-ar putea numi o filosofie a artei. Cazul lui Aristotel nu e un caz izolat. Deși „în antichitate, susținea Croce, în ciuda unor tentative răzlețe, au rămas cu neputință de realizat o gramatică filosofică ca și o poetică filosofică“ [6], la antici poetica era strîns legată de filosofie ; ea se punea pe un plan filosofic și-și consolida suportul ei filosofic fără dificultăți. De la Platon și chiar de la presocratici teoriile asupra artei erau puse pe plan filosofic și nu puteau fi înțelese în afara acestui plan. Problema artei, problema raportului dintre artă și viață, natură etc. a fost o problemă a însăși filosofiei.

---

6 Benedetto Croce, *Estetica*, București, 1971, p. 241

Cercetarea aspectelor empirice ale lumii artei și disciplinele derivate din ea, ca retorica, poetica etc. au dobîndit semnificații și valori prin ipotezele filosofice de la care plecau și care le puneau în mișcare. De altfel, va observa însuși Croce, în astfel de tratate (poetici) s-au formulat în trecut cele mai bune descoperiri ale filosofiei artei, începînd cu *Poetica* lui Aristotel pînă la *Nuovi Principi de Poesia* a lui Vico și chiar *Estetica* lui Baumgarten, care se configurează în substanță ca o poetică...

Dacă Poetica e, cum o concepea Aristotel, un fel de ghid pentru artiști, dînd reguli extrase din experiența artistică în diferitele genuri sau specii *), iar autorul *Poeticii* nu e pentru noi decît teoreticianul poeziei [7] și, în special, al genului particular căruia i-a studiat natura și i-a fixat regulile, arta dramatică, în forma ei principală, tragedia, *Poetica* nu e decît știința unei teorii parțiale. Ca o reflexiune care se realizează în contactul direct cu activitatea artistică, astfel, Poetica poate fi de „un valid ajutor teoriei filosofice a artei, dar nu pentru a se pune ea însăși ca această știință ; nu poate fi ea însăși această știință. [8]

Astfel, indiferent dacă privim poetica — mai exact poeticile — ca științe riguroase sau filosofice [9], sau le concepem în mod conștient ca simple științe empirice, ca simple discipline, (indiferent dacă le pretindem o absolută validitate a conceptelor, deducția lor logică și sistematică, sau — în sensul larg — oferind concepte de orientare și de sprijin a sarcinii cunoașterii istorice), aceste poetici prezintă un avantaj pentru meditația filosofică ; ele furnizează un

---

*) Pentru elaborarea *Poeticei*, Aristotel a adunat și a sistematizat protocoalele concursurilor muzicale, listele învingătorilor la jocurile pitice (concursuri muzicale etc., care se celebrau în cinstea lui Apolon Pitios lîngă sanctuarul din Delfi) și multe altele (cf. A. B. Ranovici, Elenismul și rolul său istoric, București, 1953, p. 331

7 Ch. Benard, *L'esthétique d'Aristote*, Paris, 1889, p. 151

8 Dino Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, 1962, p. 293

9 Helmuth Winter, *Dichtlehre als philosophische Theorie der wissenschaftlichen Dichtkunst (Doctrina poeziei ca teorie filosofică a artei poetice științifice)*, Kasau, 1840

utilissimo materiale [10] pentru reflecția pur speculativă asupra artei. Dar nu reprezintă — în sensul propriu al cuvîntului — filosofia ei : 1) în sensul că propun drept concept și definiție filosofică a artei ceea ce mai propriu ar fi un program inspirat de un gust determinat, căzînd astfel în dublul inconvenient de a absolutiza un gust istoric și de a pretinde să legifereze în cîmpul filosofic; și 2) întrucît gîndirea filosofică nu se poate reduce la o simplă „expresie“ a timpului său, nici nu poate avea un caracter nemijlocit normativ. [11]

Abia în a doua fază de reflecție mai adîncită se pune problema „transferului“ ca atare și cu aceasta problema generalității și relativității măsurii în conștiință, un nou mod teoretic, numit estetica, capătă formă, și odată cu nașterea noii științe se îndreaptă atenția asupra problemei justeței și sensului judecății estetice.

De fapt, idealismul estetic este într-un mare număr al operelor care-l constituie o filosofie a artei [12]. De pe aceste poziții se afirmă că trebuie să considerăm estetica *comme la philosophie de l'art, et rien de plus* [13], că „estetica e știința care are ca obiect studiul filosofic al manifestărilor geniului artistic“ [14]. Dar filosofia artei și estetica nu coincid *toujours.* [15] Nu coincid nici chiar în idealismul estetic...

Autor al unei Estetici generale a Frumosului, cum îl numea Schopenhauer, și — în același timp — primul care a utilizat termenul de *Aesthetica* pentru a designa o ramură separată și independentă a filosofiei, aceea a filosofiei artei [16], Baumgarten ne-a rămas dator, s-a spus, în

---

10 Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*, Bologna, 1960, p. 273
11 *Ibid.*, p. 274
12 Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, București, 1934, p. 27
13 Denis Huisman, *L'esthétique*, Paris, 1957, p. 117
14 E. Véron, *L'esthétique*, Paris, 1921, p. 132
15 Jean Grenier, *L'Art et ses Problèmes*, Lausanne, 1970, p. 403
16 Arthur Weiss, *Introduction to the Philosophy of Art*, University of California Publications in Modern Philosophy, I, 3, p. 245

privința raporturilor dintre artă și filosofie. Lucrurile sînt clare la Kant și — îndeosebi — la Hegel. Baumgarten descoperă termenul, pentru Kant el continuă să însemne altceva decît filosofia frumosului și a artei. [17]

Încă înainte de Hegel, o nouă tendință se afirmă cu Schelling. În gîndirea lui Schelling se produce o schimbare care poate fi indicată ca o tranziție de la Estetică la Filosofia artei. [18] Chiar în titlul operei sale *(Philosophie der Kunst)* el n-o mai numește estetică. El gîndește că o filosofie a artei, în felul său, are de rezolvat aceleași probleme de care se ocupă, de asemenea, filosofia generală. În consecință, scrie Schelling, „eu nu analizez arta ca artă, ca un fenomen particular, ci analizez universul sub forma artei, iar *Filosofia artei* e știința universului în forma sau potența artei." [19]

Dacă *Filosofia artei* a lui Schelling este mai mult *filosofie* și mai puțin *a artei* (punctul de plecare al teoriei sale era în filosofia naturii, mai exact, în Critica judecății teleologice a lui Kant), echilibrul îl restabilește Hegel.

Jalon important în rezolvarea problemelor de care s-a lovit estetica idealistă germană și în genere estetica veacului său (care a căpătat ca și logica, istoria, dreptul ș.c.l., un nou aspect prin impulsul primit de la Hegel), estetica sa — în mod convențional numită estetică. („Adevărata expresie care poate servi de nume științei noastre este „filosofia artei" și, mai exact, „filosofia artelor frumoase") [20] e — în fond — o autentică filosofie a artei. Aceasta cu atît mai mult cu cît el a dat nu numai o generalizare imensă a faptelor și fenomenelor artei; dar în același timp a scos arta din limitele empirismului, descriptivismului și factologiei. Și — deși la baza este-

---

17 Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 167

18 Walter Biemel, *Die Bedeutung vor Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst (Însemnătatea întemeierii kantiene a esteticii pentru filosofia artei)*, Köln, 1957, p. 147

19 Prelegerea ținută în 1802 și 1803, cf. Werke, V, p. 368

20 G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966, p. 17

ticii sale stă, în fond, teoria literaturii sau, mai exact, filosofia literaturii, de la nivelul căreia Hegel privea toate artele și toate etapele dezvoltării lor istorice, cuceririle metodologiei lui generale, în aplicarea concretă, asigură profunzimea judecăților sale privind diferitele arte. În fine, elementul principal care atrage atenția în estetica sa fiind metoda dialectică, exegeții arată că Hegel a creat un sistem atît de elegant și cuprinzător, încît trecerea dincolo de granițele lui însemna trecerea dincolo de limitele interpretării idealiste a artei. Anume, din această cauză, Hegel a pregătit terenul pentru apariția teoriei revoluționare, deoarece filosofia sa (a artei) în mai mare măsură decît alte sectoare ale sistemului său este pătrunsă de conținut materialist, este un materialism ascuns, răsturnat, după cum remarcau F. Engels și Lenin.[21]

În directă succesiune a lui Hegel, N. G. Cernîșevski arată foarte clar că „în virtutea strînsei dependențe în care se află estetica față de concepțiile noastre asupra naturii și omului, odată cu modificările acestor concepții trebuie să sufere modificări și teoria artei... Concepțiile estetice predominante pierzîndu-și, datorită investigațiilor analitice moderne, temeliile metafizice pe care se înălțaseră cu atîta încredere în sine, la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului actual, scria Cernîșevski prin 1855, trebuie să-și caute alte fundamente sau să cedeze locul altor concepții, în cazul cînd nu vor fi din nou confirmate printr-o riguroasă analiză“.[22]

După el, toată disputa împotriva esteticii se bazează pe o neînțelegere, pe noțiuni greșite despre ceea ce este estetic și ceea ce este orice teorie a artei în general. Absolut convins că teoria artei trebuie să capete un alt aspect, el era gata să admită că așa se va și întîmpla, dat

---

21 M. F. Ovsjannikov și D. D. Sredni, *Estetica lui Hegel în lupta contemporană a ideilor*, în „Voprosî filosofii“, nr. 8/1970, p. 56-57

22 N. G. Cernîșevski, *Arta și realitatea din punct de vedere estetic*, București, 1949, p. 144-145

fiind că ar fi greu să reziste o anumită parte a unui edificiu general, atunci cînd acesta este transformat din temelii. La întrebarea : „În ce sens trebuie să se modifice teoria artei ?“ — din considerație pentru viața reală, neîncredere în ipotezele apriorice, caracterul tendințelor ce domină în știință“..., el se îndoia „dacă, în genere, ar mai avea vreun rost să vorbim despre estetică“. [23] Concepția sa asupra artei își avea obîrșia în concepțiile adoptate de esteticienii germani moderni (mai ales Hegel), ea rezultînd din aceste concepții în virtutea unui proces dialectic a cărui orientare este determinată de ideile generale ale științei moderne. Acceptînd pe deplin „temeinicia actualei orientări a științei“ și constatînd, pe de o parte, inconsistența sistemelor metafizice anterioare, iar pe de altă parte, legătura indisolubilă dintre ele și teoria dominantă a esteticii, ajunge la concluzia că „numita teorie trebuie să fie înlocuită printr-o alta mai în concordanță cu noile concepții științifice asupra naturii și vieții umane“.

De pe aceste poziții, el nu face decît să anticipe o nouă orientare, preluînd moștenirea hegeliană într-un sens pozitiv.

Fără a trage consecințele practice care derivă din această mutație (el se oprește — am spune — la mijloc de drum), Cernîșevski anunță un nou sistem în relație cu „sistemul estetic a cărui influență tinde s-o dovedească“ ; admite că în acest sistem se află germenii teoriei pe care încearcă el s-o edifice ; că nu face decît să dezvolte momente de esențială importanță din teoria anterioară, detașate de alte concepții... pe care el le consideră incapabile de a rezista criticii. [24]

Un pas înainte în această direcție fac, în același secol, Lasaulse și Cartelano, intitulînd — cel dintîi — *Filosofia artelor frumoase* *) și — cel de al doilea — *Filosofia ar-*

---

23 *Ibid.*, p. 156
24 *Ibid.*, p. 156-157
*) Ernst von Lasaulse, *Philosophie der schönen Künste*, München, 1860

tei *) lucrările lor. În aceeaşi vreme, F. H. v. Kittlitz **) şi A. W. Schlegel în *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (Prelegeri asupra doctrinei filosofice a artei)*, dar mai ales Konrad Fiedler ***) lansează o nouă formulă. În pragul veacului nostru, Broder Christiansen ****) şi — înaintea sa — Max Dessoir şi Emil Utitz, prin tranziţia de la estetică la „ştiinţa generală a artei", fac un nou pas spre filosofia artei, inaugurînd propriu-zis o nouă direcţie în sistematica ei.

4

Metapoetica şi „ştiinţa generală a artei"

Protagoniştii ştiinţei generale a artei, Max Dessoir şi Emil Utitz, separă estetica (ca filosofie a frumosului de ştiinţa artei (care ar avea să studieze problemele speciale ale creaţiei artistice şi ale relaţiilor artei cu alte domenii ale culturii umane). Estetica, susţine Dessoir, cercetează gustul şi impresiile plăcute condiţionate, de regulă, de structura armonioasă şi „învelişul" obiectelor din natură, viaţă şi artă. Disciplina esteticii avînd să îmbrăţişeze sferele existenţei estetice, e guvernată de conceptul de frumos, pe cînd artele nu se ivesc din sentimentele plăcute, legate de frumuseţe, ci din impulsul de a crea formă *(Gestalt)*. După Dessoir, ceea ce distinge ştiinţa artei de estetica tradiţională e că estetica are a face cu o impresie, arta cu o operaţie (ea creează obiecte dotate cu o structură necesară) şi o apreciere a operei de artă implică o judecată care nu vine doar din impresie.

---

*) Z. Cartelano, *La filosofia dell'arte*, Torino, 1875

**) F. H. v. Kittlitz, *Psychologische Grundlage für eine neue Philosophie der Kunst (Baze psihologice pentru o nouă filosofie a artei)*, Berlin, 1963

***) K. Fiedler, Der Ursprung der künstlerische Tätigkeit (Originea activităţii artistice), Leipzig, 1887

****) B. Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Hanau, 1909

O atare distincție „are mai multe motive să fie legitimă și constituie cea mai bună contribuție a lui Dessoir adusă studiului nostru.“ [25] Intenția lui Dessoir de a separa destul de net studiile de estetică și de știința artei, susținută cu succes la Congresul de estetică de la Berlin (1913), nu-și găsea însă o finalizare consecutivă. Proiectul lui Dessoir de a concepe opera de artă nu numai din punctul de vedere al impresiei estetice era just (și chiar în curs de a se realiza cu Semper, Grosse etc., cum scria Tagliabue). El dădea un impuls cercetărilor concrete asupra artei. Dar meritul lui Dessoir ține nu atît de realizarea acestui proiect cît de proiectul însuși, nu atît de detaliile cît de generalitatea sa. Bineînțeles, Dessoir nu s-a oprit aci, el a avut în vedere complexitatea factorilor artei. În acest sens, se poate spune că el a contribuit în mod fericit la o viziune mai integrală a fenomenului artistic, nelimitată, mai liberă și capabilă de a-i sesiza prelungirile intelectuale și practice, marile valori umane, religioase, naționale etc., pe care artele au nobila misiune de a le exprima. Dar „opoziția dintre teoria obiectivistă a artei și estetica psihologică, în care se perpetua un conflict ale cărui origini sînt kantiene, observa Tudor Vianu, și-a găsit o soluție de resemnare. Este înțelesul pe care îl putem da propunerii lui Max Dessoir de a însuma vechea estetică cu o știință generală a artei, recunoscîndu-le ambelor îndreptățirea obiectului și metodei lor. Titlul *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* care revine deopotrivă în titlul tratatului lui Dessoir și al importantei reviste pe care el o face să apară, chiar numai acest titlu valorează cu un program. Dar valoarea acestui program stă numai în accentuarea faptului că cercul problemelor puse de artă și frumos este mai larg decît una sau alta din directivele a căror dialectică am urmărit-o în paginile care precedă. Unificarea acestor directive este încă o problemă a viitorului“... [26]

25 G. M.-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960, p. 120

26 Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă astăzi*, p. 37

Din aceste premise, Dessoir trage o concluzie care, dacă ar fi fost înțeleasă de el într-un mod mai curajos și radical, ar fi fost decisivă pentru estetica contemporană. [27] El distinge două discipline deosebite între ele : estetica (reflecția filosofică asupra frumosului, gustul estetic) și știința generală a artei *(allgemeine Kunstwissenschaft)* care-și propune din contră a trata despre „marele fapt al artei" sub toate raporturile. Dacă Dessoir ar fi dezvoltat mai curajos această tentativă și ar fi legat-o mai strîns de distincția sa între estetică și știința generală a artei, n-ar fi trebuit să tragă concluzia de-a rezerva filosofiei numai reflecția filosofică generală, lăsînd specialiștilor diferitelor arte sarcina de a elabora știința artei. Dar Dessoir se temea de această consecință radicală și, deși recunoscînd științei artei necesara colaborare a esteticienilor diferitelor arte, totuși făcea să intre și *Kunstwissenschaft* în filosofie. Numai filosofia putea, după el, să aibă ca scop pentru ea arta însăși și această condiție îi părea indispensabilă unei științe generale a artei. Astfel Dessoir anula toată valoarea distincției sale, făcînd din estetică și știința artei o simplă diviziune internă în știința esteticii și așa a rămas și în sistemul lui Utitz, care în *Grundlegung* (1914) îl urma pe Dessoir.

Problema unei științe generale a artei, însă, a unei filosofii a artei care pune în centrul ei „faptul total al artei *(die Gesamtsache der Kunst)*, în legitatea proprie a formării artistice, devine cu Utitz predominantă. „Filosofia artei, una din cele mai tinere fiice ale filosofiei, trebuia să se mulțumească de obicei cu rolul sărăcăcios al unui copil vitreg... Filosofia era atentă în construcția ei sistematică în ultima linie la artă. Dacă știința generală a artei își datorează întreaga-i existență filosofiei, ea-i datorează de asemenea prin faptul că problematica filosofiei artei acum trebuie să devină utilă însăși filosofiei". [28] Probleme fundamentale ca cea a esenței artei, a obiectualității și valorii sale etc., țin de domeniul său. Nu-

---

27 Armando Plebe, *op. cit.*, p. 11-12
28 Emil Utitz, *Der Künstler (Artistul)*, Stuttgart, 1925, p. 24

mai filosofia artei poate determina cursul evoluției artei, în trecut, prezent și viitor...[29]

Pe această linie, Utitz (și Lalo, cu noi argumente) justifică ideea de a-i circumscrie domeniul : Nu analiza plăcerii estetice, nu trăirea estetică intră aci în prim plan, ci tocmai opera de artă, obiectul artistic, structura logică a artei ca obiect al cunoașterii interesează aci. De aceea, contra esteticii psihologice, protagoniștii „științei generale a artei" erau siliți a-și construi, după Utitz, „o doctrină a artei în regulă" *(eine Kunstlehre zurecht zu zimmern)*, saturată de experiență, însă totuși capabilă sub raport filosofic de a lichida „optica unilaterală și predominant subiectivă a esteticii".[30]

Faptul că doctrina lui Utitz nu e atît de solid construită pe cît părea la prima vedere[31] și că el însuși aduce obiecții tezei sale, explică de ce știința artei, așa cum o concepe Max Dessoir și Emil Utitz, „a rămas pentru unii adepți ai metodelor empirice sau experimentale, o tentativă *sospesa in aria,* în ciuda bogatului material ce-l poate oferi".[32] ...În adevăr, cercetarea speculativă a bătrînului Kant ajungea la deosebiri între frumos și artă mai substanțiale decît cele concepute de ancheta experimentală și descriptivă a autorilor *Kunstwissenschaft*-ului. G. M.-Tagliabue vorbea chiar de „hibriditatea" științei artei și de rațiunea pe care-o oferea adversarilor săi (ca Lipps) de a o respinge ca pleonastică.[33]

Nu pe această cale se putea, deci, ivi „o doctrină a artei în regulă". Vorbind de tentativa făcută pentru a opune Esteticii o *Kunstwissenschaft* (Fiedler) sau o *Allgemeine Kunstwissenschaft* (Dessoir, Utitz) — cele două mișcări cele mai eficace ale culturii estetice moderne, — totuși,

---

29 Idem, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft (Bazele științei generale a artei)*, Stuttgart, 1920, p. 421 sq.

30 Idem, *Der Künstler*, p. 4

31 Hilda-Bites Palévitch, *Essai sur les tendances critiques de l'esthétique allemande contemporaine*, Paris, 1926, p. 332

32 Franco Miele, *Teoria e storia dell'estetica*, (Fondamenti e problematica delle arti), Roma, 1965, p. 627

33 G. M.-Tagliabue, *op. cit.*, p. 123

speculative amîndouă, arăta Tagliabue, erau întemeiate pe un echivoc.[34]

Cert, o teorie specială a artei era cu atît mai oportună cu cît frumuseţea acesteia nu este deloc analoagă cu aceea a naturii. Lucrul a fost bine pus în lumină în special de E. Utitz (sau Lalo) care extrăgea de aci „o nouă îndreptăţire pentru circumscrierea domeniului unei teorii a artei faţă de estetica mai veche.[35] El nu şi-a propus speculativ însă problema relaţiei dintre estetic şi artistic, şi el a substituit analizei exacte a momentului artistic şi a principiului său normativ o „ştiinţă generală" în care Tagliabue vedea „un rezumat al considerării diverselor aspecte ale artei, *sans un véritable lien dialectique.*[36]

S-a născut astfel de fapt o nouă ştiinţă, dar „izolarea ei desăvîrşită de estetică nu poate fi decît o exagerare, dacă arta cu tot conţinutul ei eterogen, extra-estetic, se constituie ca o obiectivare specifică a spiritului numai întrucît e învăluită în tot cuprinsul ei structural de suflul valorificator al frumosului.[37]

Nu e aci însă fondul problemei... Împărtăşind părerea lui Utitz, după care arta depăşeşte hotarele esteticii, avînd chiar unele trăsături principial deosebite de valorile estetice, dar că ea îşi are sursa în stihia esteticii fără a se dizolva cu totul în ea, nu putem ignora aici o scindare a artei de estetică, Max Dessoir şi E. Utitz mergînd pînă la a spune că problemele creaţiei artistice şi cele ale operei de artă vor putea fi complet separate de estetică şi constitui o ştiinţă specială, ştiinţa artei.

Dacă, aevea, ceea ce aduce pe adepţii ştiinţei artei şi, în special pe Utitz, să considere noţiunea de estetică insuficientă noţiunii de artă, e concepţia lor prea îngustă şi imperfectă asupra esteticii, nu e mai puţin adevărat însă că — în ciuda oscilaţiilor lui — Utitz consideră conceptele „prea înguste şi imperfecte ale esteticii" inaplica-

---

34 *Ibid.*, p. 597
35 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 36
36 G. M.-Tagliabue, *op. cit.*, p. 126
37 Al. Dima, *Probleme estetice*, Sibiu, 1943, p. 25

bile în știința generală a artei. Și dacă el aspiră la o integrare a esteticului și a artisticului, dar metoda pe care o folosește nu-i permite decît juxtapuneri, nimic de mirare că multe principii tratate în domeniul „științei artei“ sînt efectiv adevărate principii estetice aplicate. Amestecate cu principiile extra-estetice, extrinsece, ele constituie atunci *Kunstwissenschaft*, ca o doctrină amfibie. Aceasta se reflectă în distincția fundamentală care conduce ancheta lui Utitz. El distinge condițiile existenței artistice *(Kunstsein)* de cele ale valorii artistice *(Kunstwert)* și susține că foarte adesea le luăm pe unele drept altele. Admite că ar putea să apară frapant faptul că printre constituenții artei momentul propriu-zis estetic nu e menționat. În realitate, el nu lipsește aci. El apare cînd ca procedeu estetic (în reprezentare), cînd ca valoare de reprezentare (mai ales a frumosului), cînd ca efect al atitudinii estetice, al cărei conținut ar fi experiența frumosului. Dar elementul estetic nu capătă aci o situație aparte, căci îl are și natura. Apoi el distinge un frumos (care trebuie să se manifeste și în plăsmuirile naturii) de artă ca producție intenționată a frumosului ș.a.m.d.

Privind „echivocul“ lui Utitz, Tagliabue admitea că tehnica sugerată de ceea ce este material *(Materialprinzip)*, aptitudinea artistică *(Kunstverhalten)*, tonul *(Darstellungsweise)*, stilul *(Seinschicht)* — toate pot fi făcute să intre *(on peut tout faire entrer)* în procesul de „unificare a esteticii“; acestea sînt principii formale care constituie *Kunstsein*. Nu același lucru se poate spune despre „valoarea“ sau semnificația reprezentării *(Darstellungswert)*...[38]

Dar, aci e în fond totul...

După Utitz, *Kunstsein* pare a fi necesar, dar nu suficient pentru a produce opera de artă. „Noi gîndim dimpotrivă, scria Tagliabue, că dacă am reduce *Kunstsein* și *Wertsein*, cum propunem, la *estetic* și *artistic* (sau chiar

38 G. M.-Tagliabue, *op. cit.*, p. 127

poetic), am fi fără îndoială pe punctul de a rezolva aceste dificultăți“. [39]

Aceste dificultăți le rezolvă, într-un sens, metapoetica. Cum ?... Privind totul *ab ovo*. Pornind, deci, din nou de la *poiein*, reducînd la *poetic Kunstsein* și *Wertsein*, adică ceea ce e în fond arta în esența ei.

II

1

Metafisica poetica

De altfel, ideea unei filosofii a artei — pe această bază — e mai veche decît estetica, mai veche decît ideea unei științe a ei.

Cu zece ani înainte de a se fi publicat în Germania prima cărticică a lui Baumgarten, apărea la Neapole (1725) prima *Scienza nuova*, care dezvolta, în privința naturii poeziei, ideile anticipate deja în 1721 de Giambattista Vico, într-o lucrare, ea însăși, rod a „douăzeci și cinci de ani de continuă și aspră meditație“, idei care erau nici mai mult nici mai puțin (se poate spune) decît rezolvarea problemei puse de Platon, abordate și nesoluționate de Aristotel și reluate zadarnic în mod diferit de la Renaștere încoace [40], privind calitatea proprie a poeziei, prin ce se distinge ea de istorie și de știință ?

Spirit cutezător și revoluționar *), căruia Marx îi atribuia „și în plus o mare doză de genialitate“, Vico anticipă în fond o nouă formulă, din care rezultă, în mod logic, metapoetica.

---

39 *Ibid.*, p. 127

40 Benedetto Croce, *Estetica*, București, 1971, p. 285-286

*) „Era un lucru extraordinar ca în 1721 să pui pe picior de egalitate tărîmul funcției poetice cu cel al intelectului și s-o identifici cu mitopoeza și cu limbajul primitiv“ (K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, București, 1972, p. 248).

Aceasta, ținînd în mod firesc seama de implicațiile operei sale, nu de ceea ce dă — propriu-zis — Vico în opera sa.

Croce arăta, de altfel, că „locul pe care noua teorie poetică a lui Vico îl are în ansamblul gîndirii lui și în structura lucrării *Scienza nuova* nu a fost văzut clar în toată importanța lui ; iar filosoful napolitan continuă să fie în mod obișnuit considerat ca inventator al filosofiei istoriei. Adevărul este că a sa filosofie a istoriei, a sa istorie ideală, a sa *Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni (Știința nouă privind natura comună a națiunilor)* nu privește istoria concretă și particulară, care se desfășoară în timp ; și nu este istorie, ci știință a idealului, *Filosofie a spiritului*. În al doilea rînd, dacă partea filosofică este o doctrină care expune momentele ideale ale spiritului sau, cum spunea el, „modificările minții umane", dintre aceste momente sau modificări Vico a definit primul și a dezvoltat amplu nu atît momentul logic sau pe cel etic ori pe cel economic (deși asupra tuturor acestora el face multă lumină), cît tocmai momentul *imaginativ sau poetic*. Descoperirii imaginației creatoare îi este dedicată cea mai mare parte a celei de a doua *Scienza nuova ;* din ale sale „noi principii ale poeziei" decurge teoria limbajului, a mitologiei, a scrierii, a figurilor simbolice etc. Întregul său „sistem al civilizației, al statului, al legilor, al poeziei, al istoriei și, într-un cuvînt, al întregii umanități" are la bază acea descoperire care constituie noul punct de vedere pe care se situează Vico. Autorul însuși observă că a doua carte, intitulată *Înțelepciunea poetică...* formează „aproape întregul corp al operei" ; dar și prima și a treia tratează aproape în exclusivitate producțiile imaginației. [41] În *Autobiografia* sa, el se laudă de a fi descoperit „alte principii ale poeziei decît cele în care grecii și latinii și alții după ei au crezut pînă acum". [42] Vico expune, de fapt, o idee a poeziei, care era pentru acele timpuri și trebuia să rămînă încă, o

41 Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 296
42 *Ibid.*, p. 292

îndrăzneaţă şi revoluţionară noutate.[43] El consideră arta ca o specială creaţie a fanteziei, descoperă că arta are un domeniu al său propriu, distinct de altele în spiritul uman, coincident în schimb cu lumea fanteziei, a imaginaţiei. Cu Vico, lumea fanteziei devine, pentru prima oară în istorie, „lumea artei“ : „Oamenii primitivi, spune el, neştiind încă să abstragă esenţele şi să formeze concepte adevărate şi proprii, au unit proprietăţile, calităţile şi raporturile aşazicînd concrete ale indivizilor şi ale speciei, şi au format genurile lor poetice. Şi astfel, primele popoare, care au fost copiii genului uman, au întemeiat mai întîi *Lumea Artelor*“[44].

De aci ideea că morala, logica, fizica acestor popoare, economia, politica, cosmografia, astronomia şi geografia lor erau *poetice,* adică pătrunse de acelaşi spirit artistic, caracteristic momentului imaginativ sau poetic, unei perioade poetice a umanităţii ; iar *Metafisica poetica* — în concepţia sa, ştiinţa în care se arată originile poeziei ş.a.m.d. — nu e în optica noastră decît preludiul unei ştiinţe ce va fi — prin deducţie — *metapoetica.*

În adevăr, dacă în *Logica poetica,* Croce (cu observaţia că „este descoperită cu totul independent şi anterior lucrărilor lui Baumgarten şcl.) şi alţi autori văd *Estetica,* sau cel puţin *Filosofia spiritului* cu o dezvoltare specială *dată filosofiei spiritului estetic*[45], în *Metafisica poetica* noi vedem — în germene — *metapoetica.*

Poate spunem prea mult. Poate exagerăm. Poate, doar presupunem...

Mult mai complex decît s-ar părea, în fond, Vico e un precursor al esteticii (mai exact al *Poeticii,* dacă *logica poetică* se ocupă de tropi, mostre de „transformări poetice“, de limbajul poetic al primelor naţiuni, de originea limbilor, genul oratoric, locuţiunea poetică, originile cîntecului şi ale versului) ; dar, în acelaşi timp, al metapoe-

---

43 Ricardo Dusi, în Giambattista Vico, *Scienza nuova,* Torino, 1953, p. 8

44 Seconda *Scienza nuova, Ultimi corollari,* § 5

45 Benedetto Croce, *op. cit.,* p. 297

ticii, dacă (poezia fiind considerată ca o metafizică poetică, prin care poeții își imaginau existența...) *Metafisica poetica* a primelor popoare devine — prin extensiune — o *metafizică a poeziei*, inclusiv a artei în genere.

Nebulos și prolix, plin de cărătură (uneori lest și balast înecat în nămol), Vico e, fără îndoială, azi depășit. Ca un fluviu ale cărui valuri se pierd în ocean, el are însă o viziune mai largă și, în al doilea rînd, un suport mai adînc în izvoarele artei, pornind de la însăși obîrșia ei. El se arată, în pagini pline de sevă, un interpret mai atent, mai fecund al acesteia. E — într-un sens — mai artist, mai bogat decît Baumgarten. Curge lin și o lumină de amurg hieratic dă reflexe pe luciul albiei lui, primenindu-se în valuri ce răsună cîntînd pînă în zilele noastre.

De la Vico pornim... În fond, metapoetica își află în el un pilon, ca un cap de pod. Calea de la poetică la metapoetică în mod inevitabil trece prin Vico, prin *Metafisica poetica* lui.

Desigur, termenii nu coincid. Una e *Metafisica poetica* și alta e *metapoetica*. Sigur că optica lor nu e aceeași ; dar au în fond o bază comună, venind din *Poetica* lui Aristotel ; o punte le leagă... Deși, cum scria Croce, „progresul care urma să fie realizat după Vico, acest progres n-a avut efect atunci“ și paginile din *Scienza nuova* privitoare la doctrina estetică (mai exact, poetică) au rămas și mai puțin cunoscute decît restul acestei cărți minunate [46], Vico n-a rămas fără urmași. Un efort remarcabil pentru stabilirea unei teorii filosofice a poeziei și a artelor a fost făcut în Italia de venețianul Antonio Conti ; apoi Cesarotti, care în 1762 proiecta o mare operă teoretico-istorică, lăudat în vremea sa în Italia ca fiind cel care „cu cea mai pură forță a filosofiei a luminat adîncurile intime ale poeziei și elocvenței“.

În același timp, teorii ale artelor frumoase și literelor, Manuale, Schițe, Texte, Principii etc... plouau unul după

---

46 *Ibid.*, p. 298-299

altul fără oprire în Germania, în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea [47], pentru a da în secolul următor, cu Schelling și Hegel ceea ce — pe drept cuvînt — se va numi „Filosofia artei“.

2

Metafizica și metapoetica Problema e: cum plasăm metapoetica în acest context? Cum o fundamentăm sub raport filosofic? Pe ce ne bazăm — oricît de vag — întrezărind perspectivele ei?

Țîșnind din alt arbore genealogic, metapoetica nu apare, ca *allgemeine Kunstwissenschaft,* printr-un salt din estetică. Ea prelungește, într-un fel, prin însăși geneza ei, poziții (dacă nu ipoteze, soluții) anterioare esteticii, prin acest fapt, independentă de ea.

Vico ne vine în sprijin... Date fiind „explicațiile clare“ pe care el le dă asupra caracterului propriu al poeziei, dat fiind că „pentru el poezia se bazează pe ea însăși fără sprijin din afară, dat fiind că el a afirmat energic caracterul particular al teoriei imaginației (în care Croce vedea „consecința ipotezei lui istorice asupra existenței unei epoci a civilizației total poetice, în care educația, știința și morala ar fi fost guvernate de poeți“...) Vico avea, cert, alt punct de plecare în raport cu fondatorul esteticii.

Mai aproape de Leibniz decît de arta timpului său, în limba moartă a scolasticii, Baumgarten vede în artă o *perceptio (cognitio confusa)*; la Vico arta e „creație“ *(productio).* „Fantezia“, la Vico, e virtutea expresivă a spiritului uman care se atestă în imaginea „corporală“, sinteză a materiei și formei, ieșită din germenii vieții incandescente a sentimentelor. Fără a distinge, cu destulă precizie, între activitatea fantastico-creativă și activitatea cognoscitivă și teoretică și a separa acel *fare* al artei în ansamblul producției umane, Vico pune accentul pe ceea ce e în fond arta în miezul ei. Puterile creatoare ale spi-

---

47 *Ibid.*, p. 311

ritului uman pe care Vico făcuse încercarea de a le cuprinde în orbita fanteziei poetice, productivitatea umană pe care el o urmărea în istorie se baza aci pe „geniul" poeziei ce înduplecă forțele rebele și reconduce la unitatea formei natura și spiritul, gîndirea și extensiunea, infinitul și finitul, sensul ultim al totului.

De aci pînă la *Sistemul idealismului transcendental* al lui Schelling (unde intelectul suprasensibil se rezolvă integral în geniul artistului care, ca organ al absolutului, îi relevă acestuia esența intimă) și „puterea absolută a Eului transcendental" (care, la Fichte, creează non-eul exprimîndu-și libertatea morală) — nu e decît un pas. Menținîndu-se în planul unei epoci istorice în care poezia e — în esență — creație și existență umană contingentă, Vico nu face, hotărît, acest pas. Dar nimic nu ne împiedică a privi prin transfer, și în epoca noastră, arta în genere în aceeași optică (a „lumii artei") așadar, ca o lume condusă de legi, avîndu-și — la rîndul ei — propria-i metafizică, logica și „metafizica" sa.

Fără a da aci conceptului de „metafizică" accepția de mod de gîndire ce constă în aceea că pornind de la analiza unor fapte izolate, nu observă și nu admite legăturile, interdependența fenomenelor și proceselor ș.a.m.d., nu înțelegem prin aceasta că arta se pune ca metafizică, penetrație în sensul ultim al realității, adică potența care poate descoperi esența lucrurilor și atinge fondul ființei ; ci aceea că filosofia coboară în adîncul artei și definindu-se ca o „Filosofie a artei", înseamnă gîndire asupra artei. (Nu „gîndire în artă" ca la Jaspers, adică activitate fabulativă care închide o viziune cosmică și metafizică în evidența mitului poetic..."). Dimpotrivă, plecînd de la Aristotel și semnificația curentă pe care o dă noțiunii de *physis* (ca obiect de studiu al fizicii, în cadrul filosofiei naturii) și semnificația pe care o dă noțiunii de *poiesis* (ca obiect de studiu al poeticii, în cadrul filosofiei artei) concepem metapoetica — prin analogie cu metafizica — în accepția actuală a conceptelor.

Să ne explicăm.

1) În ediția scrierilor aristotelice, îngrijită în secolul V î.e.n. de Andronicus din Rhodos, tratatele privind problemele universale de filosofie au fost puse după cele privitoare la aspectele și legile naturii fizice și culese sub titlul τ Φη ὐκά, *tà physikà* (tratate privind natura) și μετά τα Φύσικά, *tà metà tà physikà* (posterioare celor privind natura) nume dat apoi operei lui Aristotel pe care o numim azi *Metafizica* (Filosofia prima, privind ființa în general)... *Meta* nu exprima aci decît o relație de succesiune materială a unui grup de scrieri în urma altora, fără vreo referire la raportul reciproc de valoare al conținutului lor (ansamblul scrierilor care urmează fizicii).

2) De aci derivă însă în accepția ulterioară acea interpretare lingvistică după care prin *meta* se exprimă un caracter de superioritate și — într-un sens — transcendență proprie realității studiate în *Metafizica* în raport cu cele studiate în *Fizica*, prin extensiune — tot ceea ce privește studiile mergînd dincolo de aparențele sensibile.

3) Această interpretare, care transferă titlul operei aristotelice într-un nume generic al științei tratate în ea, se afirmă la finele antichității și în evul mediu cu o nouă valoare etimologică. Din acest sens lingvistic schimbat derivă accepția modernă a prefixului *meta*, adoptat pentru a designa științe sau în genere termeni de uz teoretic, cu referire la zonele realității analoage celor ce formează obiectul științei la numele căreia acest prefix se adaugă, dar situate îndeobște dincolo de hotarele lor. [48]

În uzul modern sensul cuvîntului metafizica s-a diferențiat, fie ca o știință a existenței în general sau a anumitor existențe inaccesibile în ele însele experienței. Metafizica ar indica, deci, existența unei științe mai generale

48 Paul Foulquié-Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, 1962, p. 437

şi mai înalte decît celelalte, a unei ştiinţe a principiilor de care toate cunoştinţele noastre îşi leagă certitudinea şi unitatea, cunoaşterea realului prin analiza reflexivă şi critică, prin sinteza cea mai largă a experienţei (Lalande). A face metafizică nu ar fi altceva decît a sistematiza, adică „a organiza idei", ceea ce înseamnă a face filosofie.

Prin analogie, metapoetica (etimologic *metà tà poietikè*) nu e, astfel, decît ştiinţa superioară poeticii, în sensul în care „acest *meta* vine să indice un *transcendimento speculativo* [49] — un transfer speculativ, şi nu numai o simplă succesiune materială de scrieri. Cu alte cuvinte, ea nu apare, deci, prin metafrază *), ci, prin analogie cu metafizica **), ceea ce îşi propune e determinarea principiilor ultime de care depinde existenţa artei, a tuturor artelor, a oricărei arte.

În virtutea unei nelimitate posibilităţi a limbajului de a se transfera în propria-i metalimbă (în sensul că metalimba unei limbi determinate este acea limbă în care putem vorbi tocmai asupra limbii numite) gînditorul vorbeşte despre poet nu în limba acestuia, ci în metalimba limbii sale ; [50] el vorbeşte *in abstracto* despre ceea ce acolo se vorbeşte în concret.

Prefixul *meta* are aci un sens logic funcţional, marchează o diferenţă de nivel. Metapoetica e, deci, ştiinţa generală a artei, care priveşte nu atît „fizica" ei, ci se constituie ca o „metafizică" a artei, cu un termen lansat

---

49 *Enciclopedia filosofica*, Firenze, 1969, p. 566

*) Forma particulară a comentariului care explică printr-o turnură mai simplă sau mai obişnuită forma figurată sau criptică a unui autor original ; reprezentarea unei fraze explicînd această frază în alţi termeni etc.

**) Doctrina esenţei lucrurilor, considerată independent de proprietăţile particulare sau de modelele determinate care stabilesc o diferenţă între un obiect şi altul, iar în cunoaştere ştiinţa principiilor celor mai înalte şi mai generale.

50 Oskar Becker, *Dasein und Dawesen*, Stuttgart, 1963, p. 119-120

de Diderot în *Salonul* din 1767 şi reluat azi pe o scară întinsă în Italia [51] şi în Germania [52], în accepţia de studiu avînd ca obiect principiile fundamentale ale artei.

3

Ce aduce nou metapoetica ? În aceeaşi accepţie, metapoetica nu e decît „metafizica" artei, în sensul în care metafizica însăşi — privită în accepţia ei pozitivă — e o ştiinţă de maximă generalitate, ştiinţa principiilor comune tuturor ştiinţelor, ştiinţa fiinţei ca fiinţă, care este filosofia prima... Precizîndu-şi, la drept vorbind, prin acest nume structura edificiului ei teoretic şi optica în care-şi priveşte obiectul, ea se situează, de la început, la alt nivel al cunoaşterii artei, în sensul în care a face metapoetică înseamnă a organiza la un nivel mai înalt ideile privind creaţia artistică în genere şi opera de artă în special, ea oferă o explicaţie raţională, sistematică a artei, nu ca formă a cunoaşterii sensibile, ci ca existenţă obiectivă.

Dacă punctul de plecare în studiul naturii actului creator în sensul său larg este problema existenţei (deoarece numim creatoare numai acea activitate care creează o nouă obiectivitate în cursul unui mod prestabilit al existenţei) şi acolo unde nu este creaţie, nu este artă — metapoetica e o metafizică a artei din punctul de vedere al creaţiei *(poiesis)*, care e ţinta finală a investigaţiei sale. *Poiein* fiind atît cauza cît şi efectul ei, adică opera cauzalităţii, cauzalitatea este această trecere de la existenţa originară (posibilitate), de la cauză la apariţie (existenţă). Dacă identitatea existenţei şi a apariţiei constituie necesitatea internă, această interioritate sau această existenţă

---

51 Luigi Stefanini, *Metafisica dell'arte e altri saggi*, Padova, 1948 ; Annibale Pastore, *Introduzione alla metafisica della poesia*, Milano, 1957 ; Aleardo Rodella, *Estetica, Fenomenologia e metafisica dell'arte*, Verona, 1958.

52 Wilhelm Weischedel, *Die Tiefe im Anlitz der Welt, Entwurf einer Metaphysik der Kunst*, Tübingen, 1952.

în sine devine prin *poiein* necesitate. Astfel *poiein* distinge în esența ei arta, legătura genetică între cauză și produsele ei, dacă una din principalele trăsături ale conexiunii cauză și efect e caracterul ei necesar.

Nou e, prin urmare, aci acest postulat — postulatul originar al metapoeticii — fundamentul gîndirii deductive pe care se edifică, deci, metapoetica. Principiu a cărui admitere e necesară pentru a stabili optica ei, evident prin el însuși, văzînd în *poiein* un concept al artei ca o treaptă a cunoașterii și existenței ei, acest postulat privește arta ca obiect de studiu al metapoeticii prin analogia ei cu natura. Printr-o inducție amplificată, situînd pe *poiesis* alături de *physis* (arta alături de natură), după cum natura se situează pe un plan de cercetare filosofică ce tinde spre o explicație inteligibilă a realităților fizice, arta se situează pe un plan de cercetare filosofică ce tinde spre o explicație inteligibilă a realității poetice, *id est* artistice.

Aici intervine efectiv dialectica, adică „metoda folosită pentru a căuta și descoperi noul"... În opoziție cu metafizica (în baza căreia — ca metodă — lucrurile erau privite în nemișcare, fixe, imuabile) dialectica definește natura nu ca o acumulare întîmplătoare de obiecte sau fenomene, rupte unele de altele, izolate și independente unele de altele, ci ca un tot unitar, coerent, în care obiectele, fenomenele sînt organic legate între ele, într-o strînsă interdependență. A privi arta în mod dialectic înseamnă a o privi ca un tot unitar, coerent, deci ca un analog al naturii.

Pentru filosofii greci din antichitate *physis* însemna realitatea în ansamblul ei, totul, unitatea, ordinea și originea lumii. Prin analogie, *poiesis* înseamnă realitatea artei în ansamblul ei, totul, unitatea, ordinea și originea artei. Dacă — pe această bază — *poiesis* nu e decît un analog a lui *physis* și, deci, arta în ansamblu un analog al naturii, metapoetica nu e decît „metafizica" obiectului său, care nu e — aici — *physis*, ci *poiesis*. În opoziție cu lumea lui *physis*, arta în totalitatea ei — ca o lume a lui *poiesis* — devine obiectul metapoeticii, care e deci

„metafizica“ obiectului *său*. Căci precum metafizica (μετά τά φὐσικά) — cercetare a ceea ce este dincolo de τά-φὐδικα „nu semnifică absolut că problemele metafizicii se referă la ceea ce e dincolo de φὐσις, ci dimpotrivă, φὐσις e „fundamentul oricărei metafizici“ (Heidegger) tot astfel metapoetica *(metà tà poietikà)* — cercetare a ceea ce e dincolo de *tà poietikà* — în baza acestei analogii — nu semnifică absolut că problemele metapoeticii se referă la ceea ce e dincolo de *poiesis,* ci dimpotrivă *poiesis* e fundamentul oricărei metapoetici...

De aci perspectivele metapoeticii, privind 1) obiectul ei propriu de studiu, 2) optica în care își privește obiectul și 3) însăși funcția ei teoretică, locul ei ca știință ce poartă acest nume.

III

1

Perspectivele metapoeticii privind obiectul ei propriu de studiu

Știința e un ansamblu de cunoștințe avînd ca scop să ofere înțelegerea sau explicarea unitară a fenomenelor ce constituie — în totalitatea lor — obiectul ei.

Spre deosebire de cunoștința spontană, empirică, particulară, ancorată în diversitatea aparențelor și neputîndu-se ridica la o explicare generală, cunoștința științifică nu se limitează la simpla constatare a faptelor, ci reunind faptele particulare în relații constante și generale (legi), sintetizează aceste legi în teorii care-i explică obiectul prin sistematizarea și reducerea multiplicității la unitate, în baza anumitor principii care asigură înțelegerea sa.

Arta e un fenomen excepțional de complex. Impunătoarea cantitate a operelor de artă care s-au adunat în cursul mileniilor impune exigențe tot mai diverse ; selecția însușirilor esențiale comune creației artistice a ome-

nirii putînd da cunoştinţei empirice caracterul unei cunoştinţe ştiinţifice devine cu atît mai grea şi mai improbabilă. Clasa obiectelor denumite „artă“, s-a arătat, nu e numai vastă ci neomogenă. „Este imposibil să numim particularităţile specifice necesare şi suficiente ale artei ; din acest motiv teoria artei nu este numai factic dificilă, dar şi logic imposibilă, scria M. Weitz. Arta este creaţie ; artiştii vor putea întotdeauna să creeze lucruri care n-au existat, şi din această cauză condiţiile cărora trebuie să le corespundă arta nu pot fi stabilite în mod categoric.“

Fără îndoială, mari dificultăţi stau în calea ştiinţei artei, pornind de aci. Dificultăţi cu atît mai mari cu cît arta — experienţă individuală, în faţa căreia venim fiecare cu un anume aparat aperceptiv, variabil — implică un proces psihic individual ; prin el însuşi gestul creator rămîne imprevizibil, chiar pentru artişti, ireversibil. Dacă mai adăugăm la aceasta faptul că ultima jumătate de secol a fost fecundă în idei — au fost propuse de la 1900 începînd mai multe atitudini în faţa artei decît pînă atunci timp de 300 de ani — dificultăţile cresc agravate de coeficientul de indeterminare şi incertitudine al opţiunii. Mai există apoi o dificultate. Conceptul de artă al timpului nostru... este un concept în permanenţă deschis, practic nedefinit. Evoluţia derutantă a artei în ultima jumătate de secol, surprinzătoarea diversitate de forme şi formule ale artei şi teorii ce le însoţesc continuă a face dificile relaţiile între poziţiile culturale vizate şi exigenţele spiritului ştiinţific, dispus să evite orice prevenţii, dar tentat în mod logic spre stabilitate.

Nu va nega nimeni că o ştiinţă a artei nu se poate ivi spontan, fără a învinge, deci, dificultăţi cu atît mai serioase cu cît obiectul ei e mai lax, mai divers, mai eterogen, mai variabil în timp şi spaţiu. Încît problema care se ridică în principiu în calea apariţiei unei ştiinţe a artei e dacă această ştiinţă este posibilă sau în ce măsură este posibilă constituirea ei ca ştiinţă a obiectului său.

Universul artei se constituie din opere, fiecare diferită una de alta, fiecare dotată cu o individualitate concretă, proprie (Eco). Fără îndoială, studiul științific al artei, avînd să înalțe experiența artistică la nivelul generalizării fenomenelor unice, se izbește de piedici. Evoluția artei fiind mai rapidă, mai liberă, mai degajată decît evoluția pămîntului (în geologie) sau a plantelor și speciilor animale (din științele naturii), să zicem, aici se prezintă acea situație de care vorbea Lucien Sebag, în științele umane : „de o manieră mai complexă decît în științele naturii, obiectul cu care se confruntă savantul și pe care încearcă a-l gîndi folosind metodele sale proprii totdeauna se află sub o formă sau alta integrat în modele pre-științifice, care-i dau valoare și funcție : distincția dintre universalitate și particularitate care pune puține probleme în științele naturii, prezintă aici mari dificultăți.“ [53] Raționalizarea devine imposibilă, rezultă de aci ? Ea se izbește de unele dificultăți, dar acestea nu fac caduc proiectul care este al său : existența modelelor pre-științifice bazîndu-se pe datele pe care știința le supune tratamentului său, arată că savantul observînd și integrînd faptele sau interpretîndu-le, va putea fi ghidat de prejudecăți adesea implicite care vor devia judecățile sale în perspective străine obiectivității pe care o vizează. Dar știința și arta nu sînt, nu pot fi entități antinomice. Pentru lichidarea acestor dificultăți două căi se deschid : 1) a normaliza la maximum observația, 2) a supune teoretizarea unor reguli de verificare foarte stricte. Analiza deschizînd calea obiectivării crescînde a regulilor utilizate, posibilitatea conceptualizării științifice nu este exclusă. Din fericire, cu mișcarea vieții, modelele se schimbă. Dar aceste modele nu pot fi alese și reprezentate absolut diferit de ceea ce au făcut marii artiști ai trecutului. Legile generale ale artei pot fi, fără îndoială, aceleași ca și pe vremea lui Rafael sau Michelangelo. Polisemia artei contemporane, cu atît mai variată cu cît arta e

---

53 Lucien Sebag, *Marxisme et structuralisme*, Paris, 1964, p. 202-203

creaţie, invenţie permanentă, nu poate duce la negarea întregului fond aperceptiv integrat în sensibilitatea umană, educat prin cunoaşterea capodoperelor artei clasice universale. Istoria artelor pune la dispoziţia cercetătorului o colosală cantitate de fapte, un material imens ignorat sau neglijat altădată. André Malraux a relevat cu pregnanţă realitatea unui „muzeu imaginar", pe care, în vremea noastră, îl putem concepe ca extrem de cuprinzător, conţinînd producţia artistică a zeci de mii de ani, din paleolitic pînă în zilele noastre, şi pe întreaga suprafaţă a globului. Dacă altădată estetica se mulţumea cu generalizări care porneau de la un număr relativ redus de opere produse mai cu seamă în Europa în ultimele două-trei milenii, astăzi arheologia şi istoria artei ne pune la îndemînă un tezaur care pornind de la desenele rupestre ale omului cavernelor pînă la arta cinetică — pe meridiane şi epoci, în spaţiu şi timp — deschide un larg orizont. A căuta esenţa comună a operelor care compun acest tezaur e greu, dar nu imposibil. Materialul descriptiv poate fi folosit, interpretat ştiinţific, comparat, corelat, în strîns contact cu evoluţia artei, generalizînd teoretic asupra ei.

În ciuda dificultăţilor analizate, a privi fenomenul istoric nu exclude a-l privi logic. Nu ignorînd, ci comparînd, raportîndu-ne la ceea ce a fost arta în istoria ei, putem gîndi logic asupra artei. Dacă — şi aici — logicul este reflectarea „corectată" a istoricului, în ceea ce e mai important din el, logicul este istoricul „purificat" de elementele accidentale, principiul obiectivităţii — şi aici — e principiul coincidenţei logicului şi istoricului. Interpretarea istorică a artei presupune, în baza acestui principiu : 1) analiza fenomenelor artei în dezvoltarea lor, 2) explicarea legăturii lor cu alte fenomene, 3) studiul conceptului de artă însuşi, în lumina experienţei milenare a artei, inclusiv a experienţei contemporaneităţii, şi folosirea acestui concept drept cheie a înţelegerii artei în genere.

Nu putem ignora, din acest punct de vedere, că în procesul evoluţiei istorice a artei s-au cristalizat unele

observații esențiale care nu contrazic deloc înțelegerea contemporană a artei : dimpotrivă, o sprijină, o consolidează. Arta e mereu altceva, dar în același timp mereu artă. Chiar dacă apar mereu noi arte (sau opere) și nu tot ce se potrivește uneia se potrivește și alteia, operele de artă privite în caracterul lor dinamic, în funcție de idealul spre care tind, sau valorile spre care aspiră, se deosebesc prin varii accidente, dar prin identitatea (proprietatea unui obiect de a fi și a rămîne ce este, calitatea de a-și păstra în timp caracterele fundamentale) se leagă în ansamblul care e arta în genere. Azi pare a primi tot mai mult credit ideea că toate artele sînt în realitate o singură Artă cu A mare, că diferențele aparente, spre exemplu, între pictură și poezie sînt superficiale și datorite numai diversității materialelor folosite (un artist pictează cu materii colorante, altul cu cuvinte etc. ; dansul e limbajul gestului, arhitectura o muzică pietrificată ș.a.m.d.). [54]

De la diferitele forme izolate ale artei (fiecare avînd particularitățile sale) pînă la artă în genere e o distanță, desigur. Odată cu evoluția spiritului, reprezentările noastre despre viață — și implicit despre artă — se schimbă, de asemenea. Dar, în același timp, arta din orice epocă — indiferent că este epopeea grecilor antici sau romanul contemporan, poezia popoarelor primitive sau muzica folk, pictura murală din templele hinduse sau fresca mexicană de azi, — posedă acele însușiri comune (constante) care, în totalitatea lor, ne dau adevăratul criteriu al artei și, prin urmare, definesc sfera ei, ca unitatea internă a tuturor formelor speciale ale artei, care ne îngăduie să vorbim de „artă în genere“. Indiferent dacă putem spune că în experiența artistică, în orice artă sînt conținute prin analogie toate celelalte sau nu, putem vorbi totuși de echivalența și unitatea artelor (ca unitate în diversitate) privind trăsăturile generale, comune tuturor artelor, în perspectiva de ansamblu a artei ca tot, ca întreg. Din

---

54 Susanne K. Langer, *Problemi dell'arte*, Milano, 1962, p. 81

pluralitatea operelor de artă — prin abstracție și generalizare — ceea ce e multiplu și divers devine reductibil la unu (ca o totalitate omogenă, continuă, infinită de elemente ce-i aparțin și formează o unitate). O complexitate derutantă, am spune, năucitoare, în perspectiva totalității integratoare — dacă „raportul părții cu întregul presupune — corelat — dependența și relativa independență, asemănarea și neasemănarea (cu alte componente ale totalității), necesitatea și (...) libertatea : teoretic ambii poli („la fel" și „altfel") sînt identic implicați în acest raport"[55] — se simplifică în sensul în care anumite însușiri ale întregului sînt însușiri ale părții și invers, anumite însușiri ale părții sînt — implicit — însușiri ale întregului. De la întreg la parte (unități infinite ca număr și formă, integrabile în sfera întregului, devin componentele lui) imperativul unității se extinde, acoperă, dizolvă eterogenul în omogen. Omogeneitatea se efectuează prin suprimarea (tendința de a suprima eterogeneitatea) viziunii individuale, în ceea ce are individual, prin reducția la universal a mișcării artei, ca proces. Continuitatea apare în caracterul comun, în imaginea finală a unității, prin suprimarea (negarea) discontinuității, în măsura în care individualul se integrează în universal.

Știința avînd ca scop descoperirea generalului în particular, a identității în diversitate, două operații distincte, opuse își fac loc aci, în identificarea artei cu sine : 1) de asociere a tuturor formelor sale, a diverselor ramuri și genuri ale artei cu totalitatea la care aderă în unitatea lor interioară, 2) disocierea lor în ansamblul totalității — ca forme ce se unifică în cadrul aceleiași totalități organice, corelative.

Numai grație acestui proces dialectic de asociere și disociere se obține un dat complet și suficient, aci „arta în genere". Unde e punctul de contact (convergență) al obiectelor de artă izolate (a) și (b) al diferitelor arte, al tuturor artelor, stabilim în acest dublu proces. Orice operă de artă autentică e un fapt singular și incompa-

---

55 Ion Ianoși, *Estetica*, București, 1978, p. 114-115

rabil ; complexitatea obiectiv desfășurată a artei se reduce — formal, pur teoretic, — la unitate nu ca o sumă ci ca o funcție în jurul unui concept, care — teoretic vorbind — introduce arta în sfera căreia îi aparține.

Arta evoluează în unitatea nedisociată a culturii (conștiinței) umane, ca un fenomen deosebit de știință, filosofie, religie (ca forme de organizare a lumii) în jurul unui concept semnificativ, nemijlocit definind sfera artei. De aci sensul logic al conceptului originar de *poiein*, pe care se sprijină lumea artei și — în ultimă instanță — știința ei.

Dezvoltînd posibilitățile teoretice potențiale ale conceptului (categoriei) de *poiein*, arta pleacă de aci, de la *poiein*. Înțelegerea ei nu se poate baza pe aspectele ei exterioare (estetice) ci pe ceea ce o determină din interior și o impune în esență ca un „mod de a face (a făuri)" prin care arta apare ca artă și se plasează — logic vorbind — în sfera ei proprie.

La acest nivel al înțelegerii lucrurilor, ca produs al unui act de creație *(poiein)* arta — identificabilă, în totalitatea ei, cu *poesfera*, — se afirmă (explică) în tipul său general, prin reducția sa la acest concept. Se afirmă (explică) : a) în sensul în care a explica un fenomen e a-i arăta cauza ; aici cauză și efect coincid, sînt momente unitare, interdependente, privind arta în ansamblu ca o structurare de valori totale, prin care ca „mod de formare" se poate înțelege tot ceea ce privește arta atît înainte de „facerea" operei cît și după apariția ei. Se explică b) în sensul în care, deși nu putem deduce în mod metafizic efectul din cauză sau cauza din efect, ci constatăm anumite dependențe între ele, lărgim cunoașterea înregistrînd noi relații ; prin ideea cauzalității prindem un raport real între fenomene, dacă — logic — putem deduce un fenomen (sau o relațiune de fenomene) numai din „tipul său general", și „explicarea consistă deci în reducerea unui fenomen la un tip." [56]

---

56 Lucian Blaga, *Cultură și cunoștință*, Cluj, 1922, p. 39

Explicarea artei reprezintă, în acest sens, un act de identitate obținut prin experiența acumulată cantitativ, reductibilă la un concept ce distinge fenomenele artei și permite integrarea lor într-un sistem, ca o reprezentare de ansamblu a artei și atitudinii noastre față de ea. La acest nivel, se generalizează experiența tuturor artelor pe o platformă comună ce constituie fundamentul științei care o ia în studiu și satisface nevoia de a cuprinde întregul domeniu al artei pe aceeași bază.

2

Optica în care își privește obiectul

Ca o teorie a artei, metapoetica are deci alt fundament filosofic decît estetica și — evident — altă optică a obiectului ei. Ea oferă o viziune unitară, organică și coerentă a întregului ansamblu al artei către care înțelege să se orienteze, prin însăși integrarea sa într-un sistem.

Înțelegînd prin sistem ansamblul unităților rezultate în urma unei reducții a variantelor la invariante — dacă înțelegerea istorică și înțelegerea logică a obiectului de cercetare ca sistem e organic legată de cunoașterea lui ca o anume integritate — există posibilități de sistematizare aci, dată fiind comunicarea reală a unității în diversitate, în interrelațiile diferitelor arte și acțiunea lor reciprocă, pe aceeași bază.

Conceptul de sistem, cel mai bun instrument al unei științe raționale, privind astfel structura unei entități avînd sensul de „entitate totală“ (entitate care este un întreg) e echivalent cu clasă de percepție, regn, domeniu, nivel integrativ, privind unități, elemente, ansambluri sau structuri omogene.

Perspectiva încadrării artei într-un sistem unitar — în același timp perspectiva unei înțelegeri mai largi, superioare a artei în complexitatea aspectelor sale — e în funcție de punctul de vedere cel mai convenabil din care

ea poate fi privită ca artă, la nivelul unei sinteze organice avînd calitățile unui sistem.

Acest sistem constituie în fond baza ei filosofică, fundamentul științei ce-o studiază.

Baza oricărei științe o constituie realitatea obiectivă, în fond conținutul obiectiv al științei, care determină optica ei. În ultimă instanță, toate științele sînt legate de baza lor obiectivă, dar punerea în lumină a bazei științei (care intră în sistemul acesteia) reclamă, în primul rînd, acele principii teoretice care exprimă legitățile generale ale obiectului științei date. Aceste principii sînt luate ca bază în construcția logică a științei și reflectă obiectul în optica ei. Aceste principii pot fi axiome, postulate sau noțiuni generale, principii ale gîndirii care conduc trecerea de la cunoașterea empirică la cunoașterea științifică.

Definind baza metapoeticii, ce implică această trecere în cazul artei ? Mai exact, cum ajungem la integrarea artei într-un sistem ?

Privind existența artei ca existență în afara noastră (în sensul în care nu există nici un fel de existență în afara existenței senzoriale și n-avem un alt indiciu, un alt criteriu al existenței în afara noastră, al existenței independente de gîndire, în afară de senzorialitate...), metapoetica pleacă în fond de la existența senzorială a artei. „Senzorialitatea trebuie să stea la baza oricărei științe. Știința este știință adevărată numai atunci cînd pornește de la senzorialitate, în dubla ei formă, conștiință senzorială și trebuință senzorială, deci numai atunci cînd pornește de la natură“. [57]

Creația artistică „include în ea, ca arta în general, latura modului nemijlocit și a naturaleții“. Ea oferă „conținutului idealului în general forma concretă a realității“ (Hegel) într-un material sensibil determinat, creînd însă

---

57 K. Marx, F. Engels, *Scrieri din tinerețe*, București, 1968, p. 582

„o lume nouă, o lume a artei“, care se distinge de lumea naturii, ca „o lume produsă de spiritul omenesc“ și deci ca o lume „spirituală“, parte integrantă a unei „lumi de obiecte, în care omul se contemplă deci pe sine însuși într-o lume creată de el“ (Marx).

Încă înainte de Marx, însuși Hegel distinge conceptul naturii și al artei și arată „care sînt deosebirile dintre natura mijlocită și artă, deosebiri ce trebuiesc și aici respectate“. [58]

La acest nivel, deosebind arta de natură, „așa cum deosebim făptuirea *(facere)* de acțiune sau de lucrare în general *(agere)*, și cum deosebim produsul sau consecința celei dintîi *(opus)* de cea din urmă ca efect *(effectus)* — arta este *ein Tun (facere)*, în timp ce natura este *ein Wirken (agere)* — Imm. Kant arăta că „acest *Tun* al poetului își află justificarea în el însuși, rezultatul său fiind opera“. Definind acest *Tun, poiein* devine, astfel, cheia de acces în sfera logică a artei, domeniul propriu al metapoeticii.

De aci perspectiva metapoeticii ca o știință a *poesferei*, cuprinzînd — în totalitatea ei — arta la un nivel mai profund, mai real, mai complet al înțelegerii, în însăși esența ei distinctivă, dacă *poiein*, — ca principiu suprem, într-un context de elemente materiale și tehnice — privește arta în esența ei. La întrebarea : prin ce arta devine artă, se constituie sau apare ca artă, există un singur răspuns. De acest factor depinde „natura“ ei, înțelegerea specifică a artei, explicarea esenței creației artistice. Particularizînd creația artistică, imanența procesului de creație însuși, relația de temei totală ca mijlocire condiționată, ca o componentă fundamentală a apariției operei, *poiein* privește structura operei de artă ca o totalitate concretă în care elementele ei, unite în corelația lor, organizînd

---

58 G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966, p. 258

această structură, se profilează nemijlocit. *Poiein* privește, deci, arta, structura ei interioară, geneza ei, concepe opera în orizontul „idealului" său propriu, după măsura ei proprie, adică raportată la o valoare, care rezultă din distanța recunoscută dintre starea realizată a operei și finalitatea ei ideală, spre care tinde. Între aceste limite, forma artei admite deci un principiu obiectiv, adică o cauză prin care se află, filosofic vorbind, corelația celor existente în operă, privind în fond elementele ei. Aici cauza *formală* și cauza *materială* (de fond) se identifică. Aici arta se explică în însăși existența ei, se plasează deci — logic — în sfera ei proprie. Știința ei va fi în fond știința acestei sfere determinate, în concepția noastră, de rațiuni mai adînci decît cele estetice, ținînd seamă de însăși esența ei, privind arta în ansamblu.

Dacă, admisă sau recunoscută în diverse domenii, totalitatea concepută ca sistem se va constitui ca obiectul unei discipline aparte, metapoetica apare ca o știință a totalității sistemice a artei, în baza acestui concept central, fundamental, care îngăduie unificarea diferitelor arte în jurul lui. Metapoetica nu poate deveni o știință și nici nu va putea deveni niciodată, fără a da un concept unitar, propriu artei, ca un sistem unic avînd legi și principii fundamentale care se exprimă, prin intermediul ei, la nivelul totalității.

La acest nivel se precizează, deci, obiectul propriu al metapoeticii ca și optica în care-și privește obiectul.

Aici intervine, pe diferite trepte ale evoluției sale, procesul cunoașterii și — în ultimă instanță — saltul de la cunoașterea senzorială la cunoașterea logică.

Arta, ca atare, „în general", nu există. Ea se manifestă numai prin obiecte individuale, se diversifică în fenomene concrete, se multiplică în fapte singulare. Această multilateralizare a unității se realizează în mișcarea ei vie, continuă, în unitatea de ansamblu a poesferei, cum numim sfera artei. Avînd ca obiect, însă, arta în

general şi nu opera de artă izolată, nu fiinţa particulară, empirică, ci fiinţa artei în general, metapoetica apare ca o ştiinţă a artei în sensul în care — cu o idee a lui Engels — ştiinţa ne apare în adevărata ei fiinţă numai ridicîndu-se şi rupîndu-se de sensibil, în sensul în care — la Marx — dubla relaţie dintre abstract şi concret privea în fond abstractul ca o treaptă a concretului sensibil (primar) spre caracterul logic (secund). De aci cadrul teoretic în care metapoetica îşi strînge conţinutul ei şi-şi explică, aşadar, funcţia logică.

3

Funcţia ei ca ştiinţă

Sensibilul uman reprezintă o ordonare şi structurare specifică a lumii. Teoreticul e sinonim cu reflecţia raţională, ceea ce înseamnă relevarea sensului ordinei existenţei în sfera căreia cunoaşterea devine cunoaştere logică şi presupune o relaţie superioară, generalizată între concret şi abstract. Ştiinţa operează, prin urmare, un salt în sfera realului pe calea abstracţiunii sau a schemei propuse de raţiune, care autentifică un contact cu realul la un nivel mai înalt, incluzînd particularul în aspectele lui generalizate (sau generalizabile) la nivelul totalităţii, în unitatea şi coerenţa ei interioară.

Astfel, obiectul de studiu al ştiinţei e supus unor abstractizări din ce în ce mai largi. Cunoaşterea concretului nu se opreşte la sine, ci se ridică de la aspectele concrete la general, de la fenomen la esenţă, sau de la un fenomen obiectiv existent la un „model“ de o mai largă extensiune, într-o urzeală de referiri teoretice care — marcînd trecerea de la o etapă preştiinţifică la o etapă ştiinţifică — înseamnă în fond trecerea la viziunea sistemului. Arta are nevoie de o asemenea viziune. Ştiinţa o poate realiza punînd în valoare multiplele tipuri de izomorfism ale unor sisteme de calităţi diferite, care-şi

asumă un caracter global și generalizant în optica de ansamblu a obiectului, ca un sistem capabil să ia act de existența sa, să îmbrățișeze întreaga ei totalitate.

La acest nivel, privind arta ca o „a doua natură", natura și arta se vor întregi, deci, reciproc într-o totalitate. Noi trebuie să privim natura ca și cum ar fi artă, și să privim arta ca și cum ar fi natură : acest „ca și cum" trebuie înțeles nu ca iluzie ci corelat, ca accentuare a acțiunii contrare, a interacțiunii". [59]

Între tărîmurile naturii organice și artei e — la acest nivel — o strînsă înrudire. Conform legilor sale inerente, tărîmul artei e privit de filosof ca un tot organic analog naturii. Asemănarea parțială (sau în anumite privințe) între natură și artă a dat loc uneia din cele mai vechi analogii din istoria gîndirii umane. În baza acestei analogii cînd tărîmul artei a fost privit ca un tot organic analog naturii, cînd natura ca artă. „Un lucru caracteristic pentru ființa umană, scriau frații Goncourt, e de a nu vedea nimic în natură care să nu fie și o rememorare a artei." Și invers, văzînd în opera de artă „o existență înrudită metafizicește cu un viguros stejar al pădurii sau cu un jaguar al pustiei, prin faptul că spre deosebire de mașină, arta are o finalitate intrinsecă", Tudor Vianu identifica în ea o imagine a cosmosului naturalistic, conceput ca un sistem de forțe și relații. [60]

Privind arta ca o a doua natură (distinctă în esență de lumea naturii, ca o natură spirituală) „cu intenția precisă de a considera natura spirituală tot atît de necesară, concretă și bine conturată ca și cea fizică" [61], Marx anunță o nouă optică asupra artei, în baza acestei analogii.

Arta devine, astfel, un analog al naturii ca obiect al unei științe aparte, în concepția noastră, tocmai fiindcă

---

59 Kurt Huber, *Asthetik*, Ettal, 1954, p. 45
60 Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 74
61 K. Marx, F. Engels, *Despre literatură și artă*, București, 1955, p. 536

nu rezultă de aici că putem confunda arta cu natura sau natura cu arta. Natura și arta, în condițiile materiale fundamentale sînt separate printr-o prăpastie de neînvins. Dacă încercările de a privi natura și arta ca două sfere ale realității de fapt diferite, însă, tind spre o îndepărtare forțată a artei de natură (Fiedler), încercarea de a privi arta ca o „a doua natură“ tinde în schimb să le apropie nu fără a distinge specificul lor.

La rîndul ei raționalizabilă ca și natura, a doua natură (*id est* poesfera) își revendică astfel știința sa proprie, în baza acestei analogii.

Perspectivele ei ca știință

În concordanță cu ceea ce protagoniștii „științei generale a artei“ au gîndit pe acest plan, metapoetica nu vine decît ca un nume al acestei științe, care-și precizează domeniul și optica (deci, genul proxim și diferența specifică) — în raport cu științele colaterale sau conexe — prin însuși numele ei.

Dacă în cuvînt (nume) se dezvoltă esența numitului, folosirea numelui înseamnă o operație de identificare a semnificației numelui (numele e — *eo ipso* — un indiciu al cunoașterii) ea e — în fond — știința generală a artei ca o știință ce-și capătă un nume ce-o definește și-i aparține, din acest moment.

Acest moment poate fi socotit ca un act de identitate al științei de care vorbim, confirmînd — deopotrivă — nașterea ei ca și „zestrea“ ei ereditară.

Nu neglijînd prin aceasta momentul atins în dezvoltarea cugetării umane, ci restabilind tocmai lanțul continuității istorice care explică geneza ei, ținînd — pe de o parte — deci seama de direcțiile gîndirii filosofice asupra artei înainte de apariția esteticii, pe de alta — de unele orientări ivite chiar în sînul esteticii după constituirea ei, apariția unei științe generale a artei — pe această bază istorică largă ce-o pregătește și anunță de mult — ni

se pare posibilă, dacă nu necesară şi inevitabilă, prin înseşi antecedentele ei.

Alături de premisele logice, care — prin izolarea artei de natură etc. în sfera ei proprie — îi legitimează ştiinţa, premise istorice vin să determine apariţia ei, ca un moment de tranziţie de la estetică spre ceea ce am putea numi — în sensul propriu al cuvîntului — ştiinţa artei.

Am dat aci pe scurt istoricul acestei tranziţii, tocmai fiindcă în lumina acestui istoric se clarifică a) obiectul de studiu al metapoeticii, b) poziţia sa faţă de acest obiect şi c) eşafodajul ei ca ştiinţă ce poartă acest nume. Ea nu apare, deci, în afara drumului principal al cunoaşterii filosofice a artei ; ea e rezultatul firesc al întregii evoluţii anterioare a gîndirii filosofice asupra artei. Însăşi tranziţia (saltul) de la poetică la metapoetică reprezintă un pas, un moment decisiv în istoria investigaţiei teoretice a artei — o verigă într-un lanţ — din antichitate pînă azi.

A fost necesară această anchetă pentru a dovedi — în primul rînd — că metapoetica nu e o invenţie arbitrară, un *deus ex machina,* ci o tendinţă elaborată istoric avînd adînci antecedente în trecut. În al doilea rînd, tocmai prin înţelegerea tendinţelor devenirii istorice a gîndirii umane, identificarea principalelor ţinte, atinse sau urmărite în trecut, constituie platforma unei construcţii sistematice demne de reţinut. A clădi e a-ţi face drum, într-o ştiinţă, parcurgînd toată istoria ei pentru a fixa acel postament teoretic axat — în primul rînd — pe o tendinţă reală ; o profundă cunoaştere a ţintei ştiinţei angajate în studiu rezultă de aici.

Orice ştiinţă îşi alege mai întîi obiectul său propriu de studiu şi această alegere e constitutivă pentru conceptul ce-o defineşte, fără ca prin aceasta obiectul ce-o preocupă să fie el însuşi clarificat. Cînd ştiinţa posedă însă o structură care înglobează — în totalitatea sa — obiectul, explicaţia, înţelegerea lucrurilor care compun obiectul ei — nu simpla descriere, ci interpretarea realităţii —

devine nu numai perspectiva ci însăși platforma ei necesară.

De la nivelul unei optici de ansamblu, metapoetica privește astfel arta ca obiectul ei propriu de studiu — propriu și exclusiv, în sensul că n-are alt obiect — în funcție de această platformă pe care se construiește ea însăși. Ea poate avea forța unei întemeieri radicale în determinarea sensului și perspectivelor unei științe generale a artei putînd fi lărgită la infinit pe noi trepte, dincolo de limitele poeticilor particulare, într-un sistem de relații constituite între diferitele arte, pe baza generalizărilor teoretice în cadrul aceleiași sfere (poesfera).

Funcția ei ca știință — în mod nemijlocit dată de optica ei — derivă de aici. Ea apare prin extinderi treptate și elaborări succesive a teoriilor diferitelor arte particulare, organizînd cunoașterea lor. Ea extrage această cunoaștere sau, mai bine zis, o dobîndește, aplicînd enunțurile generale de cazuri. Ea supune astfel activitatea artistică, arta în genere, unui travaliu al rațiunii ce-i va releva ordinea care-o conduce, aspectele ei generale etc., ca un sistem al poeticilor particulare în raport cu aspectele unitare ale artei, pe o platformă comună. Ea se bazează, deci, pe poeticile particulare ale diferitelor arte, cărora le extrage principiile fundamentale, adică cele mai generale, venind din ideile și enunțurile care privesc arta în genere. Tocmai pe baza acestor principii comune, tendința unificării conceptelor acestor poetici și integrarea lor într-un sistem duce la apariția metapoeticii.

De la teorii particularizante la teorii generalizante, printr-o structurare progresivă a datelor științelor particulare ale artei, metapoetica e, astfel, un salt ca tip de reflecție și de construcție teoretică avînd caractere specifice care o deosebesc de toate celelalte științe ale artei (poetici). Ea e o construcție mai cuprinzătoare, în lumina căreia se clarifică legătura dintre diferitele arte în unitatea lor care constituie întregul numit de noi artă. Structura acestei științe ne apare astfel ca o construcție logică

şi necesară, la nivelul unei sinteze creatoare, profunde, îmbrăţişînd în totalitatea ei arta, prin contopirea teoriilor speciale ale artei în teoria lor generală.

Aceasta şi este în fond metapoetica, sau poate fi, dacă — independent de proprietăţile lor particulare sau modurile determinate distincte — diferenţa dintre diferitele arte se suprimă în principiile ei generale, privind arta ca un sistem unitar, aşa cum se constituie la acest nivel.

Perspectivele ei ca ştiinţă, în final, reies de aci. Nivelul de construcţie al unei teorii fiind gradul de abstractizare pe care-l atinge, teoria este capabilă să depăşească limitele cunoaşterii la un moment dat şi să descopere noi însuşiri ale obiectului, în raport cu nivelul la care-l privim. Saltul de la analiza concretă la principii fundamentale, comune tuturor artelor, prin unificarea lor într-un sistem, presupune fixarea, necesitatea fixării în cunoaştere a diferenţierii relative a obiectului ca o totalitate avînd legi generale de interrelaţii şi corelaţii, privind comportarea generală a sistemului, ansamblul relaţiilor şi interrelaţiilor între sistemele reciproc înrudite şi înlăuntrul acestui sistem.

Ştiinţa îşi modifică, deci, conţinutul şi-şi extinde cadrele, la acest nivel. În perspectiva de ansamblu ce rezultă de aci, prin însăşi această sistematizare, pătrunde mai adînc în esenţa obiectului, sintetizînd cunoştinţele despre el. Sfera ei se lărgeşte ; conţinutul ei devine mai bogat în însuşirile determinante care asigură unitatea obiectului ei. Avantajul unificării structurale, cuprinderea largă — într-o sinteză unică — a domeniului, prin sistematizarea necesară a demersului logic, nu reprezintă decît raportarea consecventă a analizei (şi interpretarea datelor ei) la o anume sferă de principii care decurg din perspectiva întregului (şi implicit din sistemul său) după o logică a dezvoltării treptate a cunoştinţelor care permit gîndirii noastre, pornind de la orice punct nodal al structurii (operei) să descopere sensul ei, s-o cuprindă în punctele ei esenţiale. Metapoetica înglobează, astfel, arta în-

tr-o unitate care constituie obiectul ei, în perspectiva de ansamblu a structurii sale specifice, privind arta în ansamblu ca o pluralitate de entități unitare reductibile — în esența lor ultimă — la același sistem.

De aici funcția euristică a metapoeticii și perspectivele ei metodologice în investigația științifică a artei, în raport cu nivelul la care înalță — prin însăși structura sa ca știință — înțelegerea ei.

AD-HOC

> „Prolegomenele trebuie să fie exerciții pregătitoare, ele au mai mult să arate ce avem de făcut pentru a întemeia, dacă este cu putință, o știință, decît să expună această știință..."
>
> Imm. Kant

Încheind — cu perspectivele ei — prezentarea de ansamblu a metapoeticii, socotim oportune, dacă nu necesare, cîteva considerații *ad-hoc*, privind : 1) însăși metapoetica, 2) baza ei rațională și 3) caracterul acestei lucrări.

1

Astăzi nici o știință nu mai are nevoie să-și convingă publicul de importanța sa. Orice știință e o ocupație intelectuală majoră și se impune ca atare sau se justifică prin însăși apariția ei. Asigurînd cunoașterea unui domeniu oarecare al realului, o știință contează, însă, nu numai prin ceea ce ne face cunoscut sau prin ceea ce ne permite să facem, dar și prin metamorfoza spirituală pe care o realizează din ce în ce mai profund, prin ceea ce am numi perspectiva ei umanistă.

Ce aduce, deci, metapoetica pe acest plan, sau — mai bine zis — ce poate aduce ?...

Nu e vorba aci de a privi metapoetica descifrînd viitorul ei. Nu știm ce torc Parcele la căpătîiul său. Sub ce zodii va crește această știință sau se va stinge în fașă, — cui i-ar trece prin gînd să consulte augurii ? Dar un lucru e cert. Dacă justificarea și însuși scopul științei constă în rezultatele ei, creșterea pe care o constatăm în știință nu este rezultatul atît al înmulțirii cunoștințelor, cît al variației metodelor prin care sistematizăm aceste cunoștințe. Iar „varietatea metodelor este datorită varie-

tății de relații pe care le întrevede mintea inventivă a omului de știință. Relațiile pe care mintea acestuia poate să le întrevadă între proprietățile sau momentele de succesiune ale obiectelor naturii sînt nelimitat de variate“.[1]

Privind arta ca analog al naturii, metapoetica propune un nou sistem de relații între proprietățile sau momentele de succesiune ale obiectelor artei, în primul rînd. Astfel metapoetica poate aspira spre un sistem al cunoașterii științifice a artei, urmărind ordonarea și sistematizarea propriului ei domeniu în perspectiva unei metode care asigură studiul ei unitar.

Posibilitatea unor enunțuri general valabile, verificabile asupra fenomenului „artă“ e azi un fapt. Ca și ideea că „fenomenul artă“ este accesibil unei atari explicații naturaliste *(naturwissenschaftliche Erklärung)* în baza unor reguli ce pot fi deduse din legități valabile în diferite domenii determinate ale științelor naturii sau anumitor „corelații între științele naturale și artă.“[2] Ceea ce n-ar însemna atît „un strict sistem de gîndire natural-științific“, cît o teorie a artei în mod natural-științific fondată *(naturwissenschaftilch fundierte)*... De aci apariția unei tehnici în sensul unei folosiri practice a cunoștințelor științelor naturii „cu toate consecințele lor“, în explicarea științifică a artei, începînd cu fiziologia informației (circulația informației în organismul viu), prelucrarea percepțiilor în procesul cunoașterii structurilor pînă la prelucrarea lor logică și codarea lor, privind operele de artă ca „structuri încheiate care optimizează procesele percepției“. Procesul artistic poate fi explicat — se admite — cu mijloacele științelor naturale.[3]

Din moment ce noi avem — mai întîi — o idee asupra procedeelor extrem de complicate și finaliste de care

---

1 C. Rădulescu Motru, *Lecții de logică*, București, 1943, p. 86
2 Herbert W. Franke, *Phänomen Kunst, Die naturwissenschaftliche Grundlage der Ästhetik*, München, Stuttgart, 1967, p. 9
3 *Ibid.*, p. 140-141

se servește natura, noi concepem măreția ei, admirăm frumusețea ei. Dacă — prin analogie — fenomenele artei merită o egală admirație (ceea ce reiese din faptul că arta este o a doua natură) și capacitățile omului cărora, printre altele, el le datorează meritul său de creator, se atestă în ea, arta poate fi obiectul științelor naturii. „Enunțurile unei teorii natural-științifice a artei, s-a spus, trebuie să fie obiectivabile.[4]

Dar nu aceasta e calea constituirii unei științe a artei ca o știință determinată, dacă „fiecare știință își are un anumit gen de obiecte și se îndeletnicește cu ele“[5], Știința artei și științele naturii nu se pot confunda.

Natura și arta concordă în sensul în care admitem concordanța între creația naturii și aceea a artistului : „a doua natură“ proiectează viziunea creatoare a omului în tipare și după legi naturale. În baza analogiei dintre natură și artă, această concordanță devine un criteriu al perfecțiunii artistice ; dacă în universul existent e a se găsi cel mai înalt grad de perfecțiune (în sensul în care Leibniz consideră natura, lumea accesibilă percepției senzoriale măsura și modelul artei), natura obiectivă dă legile după care se desfășoară creația artistică (măsura, direcția realizării artistice), legi care-i dau artei forța naturii.

Dar de aci pînă la identificarea produselor artei cu cele ale naturii e un salt teoretic inacceptabil. Natura și arta, obiectele lor, nu sînt reciproc substituibile în baza acestei analogii. Dacă analogia nu consistă într-o unitate de esență, ci într-o asemănare rezultînd dintr-o operație după procedee analoage (arta „face“ ceva nu identic, ci analog), analogia nu implică, firește, identitatea. Opera de artă nu se confundă cu „analogul“ ei din lumea naturii. Dacă aceste structuri artistice (opere) ar fi izomorfe — ca iden-

---

4 *Ibid.*, p. 18
5 Aristotel, *Metafizica*, 1064 a

tități de structură — structurilor naturale, arta n-ar putea avea nici un sens. O diferențiere a însușirilor lor distinctive e cu atît mai necesară cu cît gîndirea noastră impune aci excluderea reciprocă a laturilor polare între obiectele (sau fenomenele) artei și obiectele (sau fenomenele) naturii ; ea impune să evităm indeterminarea lor fixînd în mod logic această opoziție. De aci — consecința, sub raport teoretic : explicația artei poate să-și caute fundamentele proprii, știința să studieze acest fenomen în specificul lui, nu identificînd arta cu natura, ci separînd-o categoric de ea.

Privind analogia ca ipoteză, ca simplă sugestie, în modul în care un Philipp Sidney și alții au dedus legitimitatea artei din mimesis-ul ei care depășește natura și au apărat dreptul ei la o existență independentă în raport cu știința, admitem, deci, că așa cum natura își are știința ei, arta — ca analog al naturii — își cere, la rîndul ei, știința sa proprie. Dacă *legitatea, universalitatea, necesitatea* definesc știința la nivelul ei actual, *legitatea* artei diferă de aceea a naturii și a obiectului estetic în genere ; *universalitatea* ei vine din acel proces formativ general care conduce de la elemente amorfe la forme sau unități morfologice asigurînd vitalitatea structurii, sensul ei unitar, ca ansamblu operațional cu o semnificație dată, grupînd elemente cărora le aflăm conținutul și relații cărora li se specifică natura, în orice operă aparținînd artei. *Necesitatea* unei științe a artei, privind structuri unitare ce pot și trebuie să constituie — în totalitatea lor — obiectul unei științe aparte, se subînțelege. Complexitatea fenomenului artei duce cu necesitate la apariția (sau dezvoltarea) unei științe plecînd nu de la ideea abstractă a frumosului ci de la ceea ce este obiectiv opera de artă în genere și o face să fie. Și, tocmai fiindcă ea posedă o structură care înglobează obiectul ei ca obiect unitar, ca totalitate articulată de cunoștințe, așadar, ca sistem, știința artei se poate consti-

tui ca o disciplină aparte, în funcție de obiectul său propriu de studiu, ca o teorie a obiectului său, privind arta în ansamblu, această „lume" a artei, despre care un Vico, sau Baumgarten și Hegel ne-au asigurat că există, fără a-i atinge hotarele.

Metapoetica nu vine, astfel, decît ca o știință a acestei „lumi" (*mundus poetarum,* la Baumgarten) privită nu în aspectele ei cognitive (estetice) ci în perspectiva de ansamblu a sistemului în care — prin însăși existența ei — se încadrează. Justificarea apariției sale, în cadrul unei concepții asupra artei care-și află în ea un temeinic suport, pleacă deci de la identificarea produselor artei — ca elemente ale celei de a doua naturi — în sfera ei determinată, prin intermediul unei științe (sau discipline) ce asigură studiul ei unitar.

2

De aci sensul logic al analogiei ce stă la baza metapoeticii, indicînd — în definitiv — perspectiva ei umanistă. Baza ei rațională vine de aici : arta ca „a doua natură" își revendică o știință capabilă s-o studieze în complexitatea ei — în baza acestei analogii.

A admite azi că arta ca „a doua natură" — această *altera natura* (Scaliger), *andere Natur* (Goethe), *another Nature* (Sidney), *deuxième nature* (Flaubert), *quasi una seconda natura* (Adorno) — își revendică știința ei proprie, la nivelul unei filosofii stînd alături de filosofia naturii, e — fără îndoială — un act de îndrăzneală, o temeritate. Tot așa după cum întemeierea unei științe afectate studiului cunoașterii sensibile (estetice), în baza înțelegerii ei ca *analog al rațiunii,* era — în secolul al XVIII-lea — un act de îndrăzneală, o temeritate.

Dar „analogul rațiunii" nu privește în fond arta decît în măsura în care experiența ei atestă, cert, faptul că rațiunea — cu conceptele ei clare și distincte — nu este

singurul organ al cunoașterii iar cunoașterea artistică se înalță, ea însăși, la nivelul cunoașterii raționale.

Cunoașterea *artei,* însă, nu se reduce la cunoașterea *artistică.*

A privi arta ca *analog al rațiunii* e a plasa studiul ei la nivelul cunoașterii *artistice,* mai exact, la nivelul logicii, căreia îi corespunde — prin analogie — estetica.

Dacă domeniul esteticii poate fi definit ca *perceptio confusa,* care nu e — în accepția fondatorului ei — decît cunoașterea sensibilă (estetică) spre deosebire de cunoașterea rațională (logică), estetica nu e — în ultimă instanță — decît știința acestei cunoașteri guvernată de o lege interioară care nu coincide cu aceea a rațiunii, dar constituie un analogon al ei. Privind arta ca formă a cunoașterii, *în baza statutului său originar,* estetica nu e — ea însăși — decît *ars analogi rationis,* în fond, arta analogului rațiunii, știința acestei cunoașteri, „logica" ei.

A stabili însă această analogie la nivelul naturii e a inversa perspectiva înțelegerii artei invocînd baza ei materială.

Schimbarea de optică vine de aci cu toate implicațiile ei teoretice :

1) Arta poate (și trebuie) să fie studiată nu numai ca o formă a cunoașterii (sub aspect gnoseologic) ci și ca o formă a existenței (sub aspect ontologic). După cum natura fizică — în această accepție — n-are, deci, un alt sens decît raportată la o existență care se revelează în acele multiple nuanțe senzoriale care o exprimă, tot astfel arta (ca o a doua natură, ideală, creată de om) n-are un alt sens decît raportată la o existență cu structurile ei caracteristice, care o definesc.

2) Ca activitate esențială a omului, în măsura în care structura artistică nu se situează la nivelul naturii ci se organizează în sisteme proprii, studiul structurii artistice pleacă de la activitatea ce-i stă la bază și de care depinde existența ei.

3) Vom avansa în cunoașterea *artei* printr-un salt în planul operativ, tehnic, privind arta în structura ei, în existența ei, ca o creație determinată de activitatea spiritului care elaborează „a doua natură", dacă știința poate să identifice această structură, să pătrundă în mod sistematic esența ei.

Aici intervine analogia ca ipoteză și ca bază a deducției la care apelăm.

Nu putem privi aci analogia decît într-un sens absolut limitat, am spune, pur metodologic. Deci, ca ipoteză de lucru în reprezentarea logică a artei și cunoașterea ei.

Reprezentarea logică a finalității naturii și implicit a cunoașterii ei (dar nu numai ca natură în general, ci ca natură determinată prin diversitatea de legi necesare care o conduc) se baza pe ideea că „trebuie să gîndim în natură o posibilitate de legi empirice infinit de variate, care pentru inteligența noastră sînt totuși contingente (n-ar putea fi cunoscute apriori) și în vederea lor noi judecăm *unitatea* naturii după legi empirice și posibilitatea unității experienței (ca sistem după legi empirice) ca fiind contingente"... [6] Reprezentarea logică a finalității artei și implicit a cunoașterii ei (dar nu numai ca artă în general, ci ca artă determinată prin diversitatea de legi necesare care o conduc) duce — prin analogie — la ideea că trebuie să gîndim și în artă o posibilitate de legi empirice infinit de variate și în vederea lor noi judecăm *unitatea* artei și posibilitatea experienței sale ca sistem după aceste legi, fără de care ea n-ar putea fi obiectul unei experiențe... Dacă o atare *unitate* trebuie presupusă și admisă în mod necesar în natură (deoarece, „de altminteri nu s-ar înfăptui o înlănțuire continuă de cunoașteri empirice într-o totalitate a experienței"), o atare unitate trebuie presupusă și admisă — prin analogie — și în artă. Dacă, în sfîrșit, pentru a căuta aceste legi trebuie să

---

6 Imm. Kant, *Critica puterii de judecare*, București, 1940, p. 61

punem la baza oricărei reflecții asupra naturii un principiu apriori, spunînd anume că după aceste legi e posibilă o ordine cognoscibilă a naturii, un atare principiu se impune și în artă, spunînd anume că după aceste legi e posibilă o ordine cognoscibilă a artei.

Atare principiu se exprimă în natură prin ideea că „în ea există o ierarhie de genuri și specii pe care o putem pricepe, că genurile, la rîndul lor, se apropie întreolaltă de un principiu comun.“ [7] Un atare principiu se exprimă și în artă — privind analogia ca ax viu, dinamic al demersului logic — prin ideea că în ea există o ierarhie de genuri și specii pe care le putem pricepe, că genurile, la rîndul lor, se apropie întreolaltă de un principiu comun. Și — în cele din urmă — putem deci gîndi că, dată fiind existența unor legi generale (universale), fără de care existența artei nu poate fi concepută, diversitatea specifică a legilor artei (ca și aceea a legilor naturii) nu poate fi atît de mare încît intelectul uman să nu fie capabil să descopere o *ordine* perceptibilă în artă, să clasifice produsele ei în genuri și specii, spre a aplica aici principiile unei organizări științifice și a face dintr-o materie atît de diversă domeniul unei experiențe unitare și ordonate. Și, precum dacă n-am presupune în natură o unitate ș.a.m.d., n-am avea o *ordine* a naturii după legi empirice, deci un fir conducător pentru o experiență ce ar urma s-o facem cu ajutorul acestor *legi,* după toată diversitatea lor și pentru cercetarea lor, la fel dacă n-am presupune în artă o *unitate* ș.a.m.d., n-am avea o ordine a artei, deci nici un fir conducător în cunoașterea ei, deoarece numai în baza acestor principii (sau legi necesare) putem avansa în cunoașterea artei... [8]

În fine, dacă „forțele esențiale senzoriale specifice ale omului, care își găsesc realizarea lor obiectuală numai în obiectele naturii, își pot găsi cunoașterea de sine numai în știința despre lumea naturală în general“ (Marx), forțele

---

7 *Ibid.*, p. 258-259
8 *Ars longa*, București, 1980, p. 323-324

esențiale specifice ale omului care își găsesc realizarea lor obiectuală numai în artă își pot găsi — pe această bază — cunoașterea de sine numai în știința despre lumea artei în general. În același sens, dacă „realitatea socială a naturii și științele naturale umane, sau științele naturale despre om sînt, cum scria Marx, expresii identice“, — realitatea socială a artei și știința despre artă sînt expresii identice. [9]

Această concluzie, cea mai generală posibilă, dar — după opinia noastră — cea mai fecundă, spre care converg premisele implicate în ea, e consecința finală a analogiei ce stă la baza acestei lucrări.

Dacă orice raționament presupune un raport, mai exact, un sistem de judecăți unitare, orice raționament e un produs logic de scoatere a unei concluzii din premisele date. Această concluzie poate da ceva în plus în raport cu premisele — o cunoaștere nouă față de ceea ce este dat în premise — doar în măsura în care concluzia își află un suport în premisele ei, aci — în sensul logic al analogiei ce-i stă la bază.

Aceasta implică ratificarea acestei judecăți înseși, ținînd seama de normele logice care duc la înlocuirea complexelor (sau asocierilor) intuitive — cu relații exprimate în mod logic sau — cel puțin — logic fundamentate, ca relații abstracte, stabilite prin îndreptarea atenției asupra datelor intuitive.

Orice analogie e un raționament ipotetic și acest raționament trebuie folosit cu prudență și chiar stăpînit cu rigoare logică, întrucît el reprezintă o veche și puternică înclinație a spiritului omenesc. Analogia e „creatoare de ipoteze în toate științele și în afară de aceasta... metoda de obîrșie, din care s-au despărțit operațiile logice de operațiile psihologice, metoda cea mai veche a raționamentului omenesc. [10] Și tocmai fiindcă „se poate chiar presu-

---

9 *Ibid.*, p. 262
10 C. Rădulescu Motru, *op. cit.*, p. 142-143

pune, nu fără temei, că raționamentele prin analogie... sînt mai vechi decît celelalte forme logice mai exacte și deci mai străine de nemijlocirea vieții cotidiene“ [11] — concluziile unui raționament prin analogie sînt întotdeauna problematice, fiind lipsite de stringența deducției și chiar de garanțiile inducției. Analogia nu merge nici de la general la particular, nici de la particular la general, ci de la particular la particular sau de la general cert la un general ipotetic — în ipoteza de analogie.

În acest ultim sens aplicînd aci acest raționament, plecăm de la ideea că „raționamentul prin analogie este nesecatul izvor al ipotezelor, și ipotezele sînt în istoria științei farurile de lumină deschizătoare de drum.“ [12] Respectînd sensul ei strict, analogia poate deveni o pîrghie a cercetării și duce la o judecată fie și asertorică (nu apodictică), în sensul că negația ei o putem gîndi fără a lovi în condițiile gîndirii noastre și ca negație e totuși interzisă de realitatea faptelor. Dar concluzia prin analogie este valabilă numai în cazul cînd noi ținem seama de specificul fiecăruia din fenomenele date sau comparate. Dacă nu ținem seama de acest specific, în baza normelor gîndirii logice, analogia cade. Dar cînd judecata obținută o putem aplica în mod corect, ea conduce gîndirea la generalizare. Concluziile ei, fie și ipotetice, pot fi verificate în mod analitic. Tocmai în baza acestei analogii, ele devin adevăruri, legi, postulate, și inducțiile ei se verifică în sensul în care le demonstrează un silogism, o deducție, sau le confirmă viața.

3

Dar, orice demonstrație include trei momente: 1) — teza, adică afirmația inițială care trebuie dovedită, 2) — argumentele sau faptele cu ajutorul cărora ea poate

---

11 G. Lukács, *Estetica*, vol. I, București, 1972, p. 142-143 și 387
12 C. Rădulescu Motru, *op. cit.*, p. 144

fi dovedită și 3) — procedeul cu ajutorul căruia se deduce teza din argumente. Expunînd aci ideea unei științe a artei ca analog al naturii, fără îndoială nu oferim decît teza. Justificarea formală a consecințelor ei, cu un cuvînt, *prolegomene* („exerciții pregătitoare", avînd mai mult să arate „ce avem de făcut pentru a întemeia, dacă este cu putință, o știință, decît să expună această știință") e tot ce ne propunem aci. Argumentele, faptele cu ajutorul cărora se deduce teza din argumente, mai exact, se constituie această știință (aci în faza unui simplu enunț) constituie obiectul unei cercetări ce urmează, explicînd însuși sensul acestei lucrări.

Reținînd aci ideea acestei științe, ale cărei principii decurg în mod logic din premisele ei : 1) — *cunoașterea analitică,* întîia premisă a oricărui silogism, bazată aci pe raportarea directă a conceptului la obiect (prin *a* — identificarea artei cu sine și *b* — diferențierea ei de natură etc.) și 2) — cunoașterea *sintetică* privind diversitatea determinărilor artei în unitatea lor prin înglobarea ei într-o sferă distinctă — a doua premisă a silogismului în care diversitatea se raportează la unitate în baza însușirilor necesare, comune a obiectelor reductibile la același concept — fără îndoială, o condiție a apariției sale — ratificarea acestor premise e o problemă a acestei științe, privind platforma ei teoretică, însăși logica ei.

Fără a anticipa aici rezultatele privind întemeierea acestei științe, căreia îi consacrăm în continuare un sistematic efort supunînd unei riguroase analize statutul ei filosofic, profilul ei distinctiv în raport cu științele reciproc înrudite ș.cl., admitem că apariția ei se justifică, deci, deopotrivă prin baza ei rațională ca și prin perspectivele ei.

Pe această bază, un proiect — ca simplu gest constructiv în ordine teoretică — lucrarea de față lansează un concept, o ipoteză de lucru.

Pornind de la ideea că fără cîteva puncte de sprijin, adică principii fundamentale, nu se poate constitui o ști-

ință (altfel orice intenție de generalizare este destinată caducității), lucrarea de față propune un salt din *istoric* în *logic* (sau tipologic) în ordinea artei, prin înglobarea ei într-o sferă distinctă, într-un sistem.

Admițînd că „noțiunea de artă este un concept convențional, căruia fiecare epocă îi atribuie altă sferă" (există numeroase momente în dezvoltarea conceptului artei și o mare varietate de sensuri ale acestui concept) — fără a cădea în dogmatism, nu putem ignora aci denominatorul comun care identifică în fond arta cu sine. Marea lecție a istoriei artei impune aci un relativism limitat; în artă nu totul e schimbător. Sînt valori permanente, constante ale artei, „norme și modele inegalabile" (Marx). Intervin recurențele, relevanța constantelor, invariantelor artei. „Aceste constante universale nu sînt uniforme, fixe, acronice, în cadrul unui univers dominat de poziții și alternative invariabile" (A. Marino). Ele implică eliminarea și depășirea tuturor aspectelor transitorii, „istorice"; ele sînt transistorice, dar nu anistorice... Fie și „abstractizări metodologice", ele sînt omologii de ordin tipologic și estetic, elemente comune, permanente, durabile, identificabile în forme individuale reductibile la general. Ca „norme imanente, stabile ale artei", transcend individualul concret, particularul și ele formează un sistem de determinare. Privind dincolo de formele ei contingent limitate, „natura permanentă a artei", atari constante ne permit a vedea, în limite istoric determinate și deci susceptibile de modificări, accepțiuni contradictorii, în ultimă instanță, imaginea ei unitară, tocmai prin contopirea lor în plasma generală a artei.

Cunoașterea *analitică,* prin raportarea directă a conceptului la obiect (prin identificarea artei cu sine și diferențierea ei de natură etc.) pe lîngă un efort disociativ impune, deci, un efort constructiv, acel efort de identificare a unor invarianți (parametri) care dau arhitectura realului acoperit de o ordine de ansamblu.

De aici un pas spre cunoaşterea *sintetică* a artei privind diversitatea determinărilor ei în unitatea lor, într-un întreg care se aplică unitar lumii artei, la nivelul suprem al generalizării. De la *morfologia artei,* ca disciplină ştiinţifică distinctă, operînd prin diferenţiere, la *metapoetică,* o disciplină ştiinţifică operînd prin integrare, acest pas reprezintă un salt teoretic fundamental.

Arta prezintă caracteristici complexe. Ea se diversifică şi se multiplică necontenit în pas cu viaţa. Posibilităţi nelimitate, dar nu ireductibile — mii de forme *(ars una-species mille)* — apar în evoluţia ei. Dacă, spre a defini parametrii artei trebuie să ţinem seama de faptul că specia este o categorie a morfologiei artei, iar caracterul ei este, legic, generat de multilateralitatea structurii artelor, o teorie a artei avînd menirea de a examina trăsăturile, principiile şi categoriile operînd la nivelul fiecărei arte în parte, ca şi la nivelul de ansamblu al artei, se constituie în acel punct de intersecţie care permite comparabilitatea lor, prin relaţii de similaritate şi generalizări transmisibile de la o paradigmă la alta, la un nou nivel paradigmatic. Nu putem trece altfel de la simpla descriere (descriptivism) la interpretare, sistematizare sau subsumare a unicului totalităţii şi a individualului generalului. Esenţa intimă a fenomenelor artei nu se înţelege cînd o explicăm izolat, ci cînd demonstrăm că ele se unesc toate într-un principiu comun.

Dacă *esteticul* nu poate fi un atare principiu (din motive pe care lucrarea de faţă le expune pe larg), iar o categorie cu o valabilitate generală, *frumosul,* are o pondere diferită în artă şi în viaţă, aplicîndu-se deopotrivă naturii etc. (sfera frumosului şi sfera artei nu coincid), problema în jurul cărui concept organizăm cunoaşterea ei e problema-cheie a metapoeticii. Căutarea unei atari constante integratoare este opusă tradiţiei istorice, estetice, unei tradiţii care, în forme diferite, a dominat în estetică, unei tradiţii care neagă apriori existenţa constanţei şi legitimitatea căutării ei. Potrivit acestei tradiţii, arta

— opusă naturii, — fenomenele artei, opuse fenomenelor naturale, sînt non-recurente și din acest motiv nu pot fi supuse, ca fenomenele naturale, unui tratament științific. În acest cîmp, prin urmare, trebuie o metodă diferită, care s-ar restrînge ea însăși la o formă discursivă a interpretării, în ideea că fenomenele curg fără a fi interpretate (sau interpretabile) ca sistem.

Potrivit acestei idei, atari discipline care pot fi numite cele mai umane — studiile literaturii și studiul artei — au fost mai degrabă istoric descriptive decît sistematizante... „*A priori* s-ar părea — însă — a fi general validă teza că pentru fiecare *proces* există un *sistem* corespunzător, prin care procesul poate fi analizat și descris cu mijloacele unui număr limitat de premise..., elemente recurente în combinațiuni variate. Apoi, pe baza unei atari analize, ar fi posibil să ordonăm aceste elemente în clase potrivit posibilităților lor de combinare. O istorie astfel stabilită s-ar putea ridica mai presus de nivelul simplei descrieri primitive la o știință sistematică, exactă și generalizantă, în teoria în care toate evenimentele (combinații posibile de elemente) sînt prefigurate și condițiile pentru realizarea lor stabilite“. [13]

Pare incontestabil că, atîta timp cît științele umane n-au verificat această teză ca o ipoteză de lucru, ele și-au neglijat „sarcina lor cea mai importantă, care e — după Hjelmslev — aceea de a căuta să stabilească studiile umane ca o știință. Pare a fi subînțeles că descrierea fenomenelor umane trebuie să opteze între, pe de o parte, numai tratamentul poetic ca unic posibil și, pe de altă parte, tratamentul poetic și științific ca două forme coordonate ale descrierii ; și ar fi subînțeles de asemenea că opțiunea depinde de verificarea tezei că un proces are la bază un sistem.“ [14]

---

13 Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, 1963, p. 9

14 *Ibidem*, p. 9-10

Această teză invocînd-o aci ca o teză-pilot, am putea admite că arta e — ca și limbajul — un obiect asupra căruia această teză poate fi confirmată cu un rezultat pozitiv. Necesitatea unui punct de vedere sistematizant se resimte și aici. După cum în lingvistică, dincolo de procesul textual a fost căutat un sistem fonetic, un sistem semantic, un sistem gramatical etc., căutăm și aici dincolo de procesul artistic un sistem stînd la baza acestui proces. Căci, admitem, precum știința lingvistică, respingînd ideea sistemului, arăta Hjelmslev, „n-a reușit să ducă analiza pînă la capăt, să-și clarifice premisele ei, sau să tindă spre un principiu uniform de analiză, și a rămas de aceea vagă și subiectivă, metafizică și estetizantă...", știința artei a rămas de aceea, la rîndul ei, de atîtea ori vagă și subiectivă, metafizică și estetizantă... Și, precum „acesta e scopul lingvisticii — să încerce (ceea ce pare un obiect cu deosebire atrăgător) teza că acest proces are un sistem subiacent — o fluctuație și o constantă, — ce-i stă la bază" — acesta e, am spune, scopul metapoeticii : să încerce teza că acest proces are un sistem subiacent — o fluctuație și o constantă ce-i stă la bază.

„Voci ridicate cu anticipație împotriva unei atari încercări în cîmpul umanităților, pledînd că nu putem supune analizei științifice viața spirituală a omului și fenomenele implicate în ea fără a ucide această viață și în consecință admițînd că obiectul lor scapă considerației sînt simplu aprioristice, și nu pot opri știința în încercarea ei. Dacă încercarea dă greș — nu în particular, ci în principiu — atunci această obiecțiune este validă, și fenomenele umane pot fi tratate numai subiectiv și estetic. Dacă, însă, încercarea reușește — așa încît principiul pare el însuși practicabil — atunci aceste voci tac." [15]

Metapoetica reia, în acest sens, un efort anunțat în *Ars longa*. Acolo arta apărea, — ca analog al naturii —

---

15 *Ibidem*, p. 10

prin tranziția de la proces la sistem, ca o totalitate cu o structură unitară, componentă a celei de a „doua naturi". Aici ea apare ca o unitate distinctă, în cadrul celei de a „doua naturi" disociind între artă și tehnică etc., în sfera ei denumită cu un cuvînt *poesfera*. Definind unitatea de ansamblu a artei prin acest concept, un domeniu vag circumscris în *Ars longa* devine aci logic determinat. Arta își află, așadar, un concept unitar, ca o sferă distinctă, în perspectiva de ansamblu a totalității, la nivel de sistem. Sinteza unei serii de determinări privind unitatea în cadrul diversității, definind sfera ei, poesfera include acele coordonate, acei parametri care-i permit omului de știință să statueze deci arta în acel punct în care individual și universal coincid, se identifică, în acel punct de concentrație a unui tip total care-o înglobează ca unitate în totalitatea ei.

Această achiziție a metapoeticii, totodată premisă și condiție a ei, înglobînd cunoașterea *sintetică* a artei într-un sistem, oferă, în final, cadrele logice ale cuprinderii ei într-un ansamblu, definind cu un cuvînt obiectul ce-l studiază. Evidențierea legilor obiective care pot sta la baza acestui sistem, elaborarea modelului structural al sistemului, studierea acestui sistem în evoluția sa genetică-istorică, e o chestiune a metapoeticii, care prin operația de asamblare a faptelor, de încadrare a lor într-un sistem coerent, unitar (în măsura în care poesfera se prezintă ca un atare sistem) devine știința acestui sistem.

Sistematica artei, metapoetica s-ar ocupa, deci, cu studiul formelor ei generale, privind arta în ansamblu, principiile ei fundamentale, statutul general al sistemului artelor. Nu atît studierea specială a procesului artistic-istoric mondial din punctul de vedere al interacțiunii cu efecte modificatoare a diverselor clase, familii, tipuri, varietăți, genuri și specii ale artei (care constituie obiectul morfologiei artei) cît studiul general al sistemului ce stă la baza acestui proces devine, deci, țelul ei.

Identificarea acestui sistem prin manifestările sale și modul de existență al sistemului luat în studiu e obiectivul final al metapoeticii, derivînd logic din premisele ei.

Lucrarea de față ne introduce în ea, în macheta ei arhitectonică, oferind un proiect, o primă aproximare a metapoeticii, care era în *Ars longa* o cetate în zări.

De aci caracterul acestei lucrări, în primul rînd un *caracter proiectiv*, strîns legat de suportul ei teoretic, de ipoteza ce-i stă la bază.

SUMAR

Cuvînt înainte 5

1. *Estetica în mers*

I. 1. Apariția esteticii ca disciplină autonomă. Estetica lui Baumgarten, baza ei filosofică, locul ei în raport cu științele colaterale 15
2. Critica ei 19
3. Aspirația spre știință a lui Baumgarten. Punctul nevralgic al esteticii sale 23

II. 1. Urmașii lui Baumgarten 29
2. Estetica lui Kant 31
3. Estetica lui Hegel 37

III. 1. Domeniul esteticii în secolul al XIX-lea. Doctrina frumosului 42
2. Filosofia artei 45
3. Noi tendințe în estetică 48

IV. 1. Estetica în secolul XX. Psihologismul 51
2. Intuiționismul (Bergson și Croce) 53
3. Estetica fenomenologică 58

V. 1. Estetica și „știința generală a artei" 64
2. O clarificare 68
3. „Știința artei e altceva" 70

2. O nouă disciplină ?

I. 1. Spre știința artei 73
2. Știința artei (ca o disciplină aparte, alături de estetică) 78
3. Cum numim această știință ? 82

3. Estetic și artistic

I. 1. Disocieri prealabile 86
2. Frumosul și arta 91
3. Alt aspect al problemei 95

II. 1. Artă și estetic 99
2. Principiul eteronomiei artei 102
3. Estetic și extraestetic 105

III. 1. Noi disocieri 109
2. Estetic și artistic 111
3. Artisticitatea 116

4. Poiein...

I. 1. Artisticul însuși 119
2. Criteriul fundamental 122
3. Poiein, importanța acestui concept, implicațiile lui teoretice 126

II. 1. Poetica, în accepția ei actuală 132
2. Poeticile diferitelor arte 137
3. Metapoetica 139

5. Poesfera

I. 1. Sfera logică a artei (ca obiect al metapoeticii) . . . 144
2. Arta în tehnosferă 147
3. Arta și tehnosfera 149

II. 1. Artă și tehnică 152
2. Spiritualitatea artei 154
3. Arta în noosferă 160

III. 1. Arta ca mod de formare (poiein) 166
2. Arta în poesferă 169
3. Structura poesferei 172

6. *Premise*

I. 1. Poesfera în raport cu tehnosfera și noosfera 177
2. Poesfera în raport cu natura 180
3. Identificarea acestui sistem 182

II. 1. Arta-creație 185
2. Noua accepție a creației 189
3. Corolar 190

III. 1. Premisele unei noi abordări științifice a artei 191
2. Unele precizări 195
3. Arta în fond 203

7. *Principii*

I. 1. Principii logice de la care pornește gîndirea 212
2. Categoriile estetice în optica metapoeticii. Frumosul . 214
3. Categoriile estetice în genere 219

II. 1. Identitatea artei 223
2. Dilema în fața esteticului 227
3. Arta în esența ei 232

III. 1. Spre un concept propriu artei 235
2. Principiul de bază al metapoeticii 239
3. Conceptul de mimesis 243
4. Conceptul (categoria) de simbol 251
5. Cheia artei de totdeauna 257

IV. 1. Cadrul unor corelații organice 260
2. Mișcarea conceptelor 263
3. Ce rezultă de aici ? 267
Soluții : 272

V. 1. Uzul categoriilor. Dialectica lor 272
2. Determinarea artei prin intermediul lor 277
3. Variabilitatea lor în diferitele arte 281

VI. 1. Sensul final al categoriilor metapoeticii 285
2. Un spor în cunoașterea logică a artei 286
3. Din nou poesfera 292

8. *Perspective — 1*

I. 1. Consecințe fecunde 296
2. Un nou pas înainte (în elaborarea științei artei) . . 300
3. Calea metapoeticii 303

II. 1. Profilul metapoeticii 307
2. Conturarea ei ca știință 311
3. Problematica ei esențială 316

Perspective — 2

I. 1. Metapoetica — Summa Poetica 326
2. Metapoetica — Filosofia artei 333
3. Antecedente 335
4. Metapoetica și „știința generală a artei" 341

II. 1. *Metafisica poetica* 347
2. Metafizica și metapoetica 351
3. Ce aduce nou metapoetica ? 355

III. 1. Perspectivele metapoeticii privind obiectul ei propriu de studiu 357

2. Optica în care își privește obiectul 364
3. Funcția ei ca știință 368
4. Perspectivele ei ca știință 370

9. *Ad-hoc*

Cîteva considerații finale privind :
1. însăși metapoetica 375
2. baza ei rațională 379
3. caracterul acestei lucrări 384

„Sistematica artei, metapoetica s-ar ocupa, deci, cu studiul formelor ei generale, privind arta în ansamblu, principiile ei fundamentale, statutul general al sistemului artelor. Nu atît studierea specială a procesului artistic-istoric mondial din punctul de vedere al interacțiunii cu efecte modificatoare a diverselor clase, familii, tipuri, varietăți, genuri și specii ale artei (care constituie obiectul morfologiei artei) cît studiul general al sistemului ce stă la baza acestui proces devine, deci, țelul ei.

Identificarea acestui sistem prin manifestările sale și modul de existență al sistemului luat în studiu e obiectivul final al metapoeticii, derivînd logic din premisele ei."

AL. HUSAR (1920), licențiat al Facultății de Filosofie și Litere din București, doctor în filosofie, și-a început cariera universitară la Facultatea de Istorie și Filosofie din Cluj. Din 1960 predă estetica la Universitatea din Iași. A publicat : Dincolo de ruine **(1959),** Coșbuc văzut de contemporani **(1966),** Întoarcerea la literatură **(1978),** Ars longa **(1980).**